Titus Burckhardt

Principi e metodi dell'Arte Sacra

Edizioni
Arkeios

Titus Burckhardt

Principi e metodi dell'Arte Sacra

Edizioni
Arkeios

TITUS BURCKHARDT (Firenze 1908-Losanna 1984), figlio dello scultore di Basilea Carl Burckhardt, cominciò a frequentare le scuole e gli atelier d'arte. Attirato ben presto dall'arte orientale, si mise a cercarne le fonti studiando le civiltà tradizionali. Due lunghi soggiorni in Marocco negli anni Trenta gli consentirono di acquisire un'eccellente conoscenza dell'arabo e delle maggiori discipline islamiche.
Incaricato nel 1972 dall'Unesco e dal governo del Marocco di esaminare i problemi sollevati dalla preservazione dell'antica città di Medina, preparò un programma di recupero che permise l'iscrizione della città magrebina nella lista del patrimonio mondiale da salvare. In questa stessa collana è stato pubblicato il suo saggio *La nascita della cattedrale. Chartres*.

In copertina

Re Alfonso VIII, sua moglie Alienor e il maestro Ferrandi, *Manoscritto del XIII secolo*, Archivio Nazionale, Madrid.

COLLANA

LA VIA DEI SIMBOLI

Titus Burckhardt

Principi e metodi dell'Arte Sacra

Traduzione dal francese di Alda Teodorani

Edizioni
Arkeios

Indice

Prefazione

Sono trascorsi circa 40 anni dalla pubblicazione del magistrale trattato di Titus Burckhardt sull'arte sacra, apparso in tedesco con il titolo *Von Wesen heiliger Kunst in den Weltreligionen* e in francese col titolo *Principes et méthodes de l'art sacré*: due versioni scritte dall'autore stesso.

Da allora l'opera è diventata un classico la cui fama si è estesa sia nelle due versioni originali – tedesca e francese – che nelle altre lingue europee in cui è stato tradotto (tra cui l'inglese) e in molte lingue orientali (tra cui il persiano). Si può dire senza esagerare che si tratta dello studio più importante mai realizzato in un unico volume sul tema dell'arte sacra d'Oriente e d'Occidente trattato secondo la prospettiva tradizionale. Prima di Burckhardt, A.K. Coomaraswamy aveva scritto numerose e illuminate opere sull'arte tradizionale, specialmente indù e buddhista, e Frithjof Schuon aveva esposto in modo penetrante i principi e il significato dell'arte tradizionale. Burckhardt, comunque, è stato il primo a presentare in una sola opera il cuore stesso e l'essenza delle grandi forme tradizionali di arte sacra, sia dell'Oriente che dell'Occidente. Facendolo, ha prodotto contemporaneamente una sintesi e una fonte feconda alla quale si sono recati spesso gli studiosi di arte sacra, e vi si recano ancora, per attingervi conoscenza e ispirazione.

Di fatto, tutte le grandi opere pubblicate in seguito da Burckhardt in cui parla dell'arte tradizionale, che si tratti di *Fés ville d'Islam*, di *l'Art de l'Islam – langage et signification* o di *Die Maurische Kultur in Spanien*, (tre libri dedicati alla civiltà islamica) o che si tratti di studi fondamentali sull'arte cristiana come si scopre a Siena o a Chartres*, tutte queste opere riprendono, sviluppandole, le idee i cui principi vengono spiegati nei diversi capitoli di quest'opera. Principi condensati, profondi, ma sempre chiari.

Allo stesso modo, i saggi sull'arte riuniti in *Aperçus sur la connaissance sacrée*, in *Symboles* e in *Miroir de l'intellect*, sono anch'essi come altrettanti prolungamenti e applicazioni di principi e idee già presenti in *Principi e metodi dell'arte sacra*. Così questo saggio occupa un posto centrale nell'opera di Burckhardt e al tempo stesso rappresenta il contributo eccezionale che questo autore ha dato allo studio dell'arte tradizionale e sacra.

Nel suo studio dell'arte sacra, Burckhardt non ha solo apportato una finissima sensibilità artistica, una vasta esperienza di diverse forme d'arte e una conoscenza estesa degli autori che hanno scritto sull'arte in numerose lingue, ma, ancor più, una comprensione metafisica della natura del reale e un'intelligenza fuori dal comune, sia metafisica che visiva. Burckhardt sapeva distinguere, al di là e dietro le forme dell'arte tradizionale e sacra, gli archetipi informali che esse riflettono. Ancora non si trattava di una distinzione di tipo semplicemente mentale ma anche visivo e «reale»: il suo stato spirituale di realizzazione e di visione metafisica permetteva a Burckhardt di percepire la trasparenza delle forme nel mondo della natura come in quello dell'arte. Per lui il mondo delle forme non costituiva un velo, un *hijâb*, secondo il termine usato dai Sufi (che lui conosceva bene e ai quali ha dedicato numerosi studi) ma questo mondo era una teofania, una manifestazione del Reale senza forma. La sapienza tradizionale che traspariva in quest'opera, come del resto in tutta l'opera di Burckhardt, ha sicuramente un rapporto con gli insegnamenti riguardanti la tradizione che compaiono nelle opere di Guénon, Coomaraswamy e più in particolare

* Titus Burckardt, *La nascita della cattedrale – Chartres*, Roma, Edizioni Arkeios, 1998.

di Schuon, con cui Burckhardt aveva stretti legami. D'altronde, questa sapienza era frutto di una chiaroveggenza intellettuale e di una realizzazione personale abbinate a un tipo particolare di genio metafisico e artistico, qualità grazie a cui l'autore è riuscito non solo a penetrare negli scritti esoterici di Ibn Arabî e di al-Jîlî, coi quali ha acquisito familiarità fin dai primi anni dei suoi studi dell'arabo, ma anche a «parlare» e «capire» in modo spontaneo il linguaggio delle forme d'arte scaturite da tradizioni lontane come il Taoismo e il Buddhismo, con le quali non era stato personalmente in contatto.

Il messaggio di *Principi e metodi dell'arte sacra* è atemporale, e questo spiega come mai l'opera non ha perduto nulla della freschezza e dell'attualità che la caratterizzavano nel momento in cui è stata scritta. Questa cosa, anche sorprendente, è dovuta al fatto che non si tratta di un manuale di storia dell'arte, che potrebbe diventare superato in seguito a nuove scoperte e ricerche storiche. Si tratta piuttosto di un'esposizione metafisica riguardante il senso delle forme di un'arte che, poiché è sacra, ha radice nell'Eterno, visto che il sacro non è altro che la manifestazione dell'Eterno nel temporaneo o del Centro nella circonferenza della ruota dell'esistenza. Quest'opera parla in modo sempre eloquente a coloro che sanno ascoltare, e trasmette loro un insegnamento tanto attuale quanto lo era nel momento della sua pubblicazione poiché possiede una qualità che la colloca fuori dal tempo.

Come ogni opera autenticamente tradizionale, quella di Titus Burckhardt, frutto di una visione fissata sull'Immutabile e sull'Eterno, non avvizzisce con il passare degli anni. Questo libro ne è la prova, poiché combina armoniosamente bellezza visiva, letteraria e intellettuale. Resta inoltre uno degli elementi più preziosi dell'eredità intellettuale di un autore che è stato uno dei più eminenti interpreti delle dottrine tradizionali durante questo secolo e che, con Coomaraswamy, può essere considerato come la più alta autorità in materia di arte tradizionale e sacra.

Chiunque si interessi al mondo dello Spirito e alle sue manifestazioni nelle forme dell'arte sacra può solo essere riconoscente a Titus Burckhardt per aver consegnato in quest'opera maggiore il risultato di quel che fu al

centro delle sue preoccupazioni intellettuali e artistiche, e rallegrarsi anche di vederla tornare alla ribalta. Possa continuare a rischiarare il cammino di coloro che cercano di afferrare il senso del sacro, dell'arte sacra e della vita, come ha fatto nel corso dei passati decenni.

SEYYED HOSSEIN NASR
Bethesda, Maryland (USA)
luglio 1995

Introduzione

Gli storici dell'arte, che applicano la definizione «arte sacra» a qualsiasi opera artistica di soggetto religioso, dimenticano che l'arte è essenzialmente forma. Perché un'arte possa essere definita «sacra» non basta che i suoi soggetti derivino da una verità spirituale, bisogna anche che il suo linguaggio formale testimoni della stessa fonte. Questo non è affatto il caso di un'arte religiosa come quella del Rinascimento o del Barocco, che non si differenzia in nulla, dal punto di vista dello stile, dall'arte fondamentalmente profana di quest'epoca. Non sono sufficienti per conferirle un carattere sacro i soggetti che riprende – in maniera tutta esteriore e in qualche modo letteraria – dalla religione, né i sentimenti di devozione di cui si impregna, quando occorre, e nemmeno la nobiltà d'animo che talvolta vi viene espressa. Merita questo appellativo solo un'arte le cui stesse forme riflettano la visione spirituale propria di una determinata religione.

Ogni forma veicola una certa qualità d'essere. Il soggetto religioso di un'opera d'arte può essere in qualche modo aggiunto e può essere senza rapporto con il linguaggio formale dell'opera, come prova l'arte cristiana dopo il Rinascimento; ci sono dunque opere d'arte essenzialmente profane a tema religioso ma, al contrario, non esiste nessuna opera sacra con forme profane, poiché c'è un'analogia rigorosa tra la forma e lo spirito. Una visione spirituale si esprime necessariamente con un certo linguaggio for-

male; se questo linguaggio è carente, in modo che l'arte sedicente sacra riprende le sue forme da una qualsiasi arte profana, significa che non c'è una visione spirituale delle cose.

È inutile voler giustificare lo stile proteico di un'arte religiosa e il suo carattere indefinito e vago con l'universalità del dogma o la libertà della mente. Certo, la spiritualità in sé è indipendente dalle forme ma ciò non significa affatto che possa esprimersi e trasmettersi con forme qualsiasi. Per sua essenza qualitativa la forma, nell'ordine sensibile, è analoga a quel che è la verità nell'ordine intellettuale: è quel che viene espresso dalla nozione greca di *eidos*. Così come una forma mentale quale un dogma o una dottrina può essere un riflesso adeguato, benché limitato, di una Verità divina, allo stesso modo una forma sensibile può rappresentare una verità o una realtà che trascende contemporaneamente il piano delle forme sensibili e quello del pensiero.

Dunque ogni arte sacra si basa su una scienza di forme, o, detto in altre parole, sul simbolismo inerente alle forme. Ricordiamo qui che un simbolo non è semplicemente un segno convenzionale; esso manifesta il suo archetipo in virtù di una certa legge ontologica; come ha fatto notare Coomaraswamy, il simbolo è in un certo qual modo quello che esprime. Del resto è per questo motivo che il simbolismo tradizionale non è mai privo di bellezza: secondo la visione spirituale del mondo, la bellezza di una cosa non è altro che la trasparenza dei suoi involucri esistenziali. La vera arte è bella perché è vera.

Non è possibile, e nemmeno necessario, che ogni artista o artigiano che pratica un'arte sacra sia consapevole di questa legge divina riguardante le forme; ne conoscerà solo certi aspetti o certe applicazioni limitate dalle regole del suo mestiere; queste ultime gli daranno modo di dipingere un'icona, di fabbricare un vaso sacro, o di eseguire miniature calligrafiche in modo valido dal punto di vista liturgico senza dover necessariamente conoscere il fondo dei simboli che sta maneggiando. Infatti, la tradizione, trasmettendo i modelli sacri e le regole del lavoro, garantisce la validità spirituale delle forme; possiede una forza segreta che si comunica a tutta una civiltà e determina anche le arti e mestieri il cui scopo immediato non

ha nulla di particolarmente sacro. Questa forza crea lo stile della civiltà tradizionale; lo stile che non sarebbe possibile imitare da fuori si tramanda agevolmente, in una maniera quasi organica, solo tramite la potenza dello spirito che l'anima.

Tra i pregiudizi tipicamente moderni, uno dei più tenaci è quello che si leva contro le regole impersonali e obiettive di un'arte; si teme che esse soffochino il genio creativo. In realtà non esistono opere tradizionali (dunque «legate» da principi immutabili) il cui aspetto non esprima una certa gioia creativa dell'anima, mentre l'individualismo moderno ha prodotto (a parte alcune opere geniali ma spiritualmente sterili) tutta la bruttura – indefinita e deprimente – delle forme che saturano la «vita qualunque» dei giorni nostri.

Una delle condizioni fondamentali della felicità è sapere che tutto ciò che si fa comporta un senso eterno; ma al giorno d'oggi chi può ancora concepire una civiltà nella quale tutte le manifestazioni vitali si svolgono «ad immagine del cielo?»[1]. In una società teocentrica, l'attività più umile partecipa di questa benedizione celeste. Questo mi ricorda le parole che abbiamo sentito pronunciare da un cantore di strada in Marocco. Siccome gli avevamo chiesto come mai la sua chitarra avesse solo due corde, ottenemmo questa risposta: «Aggiungere una terza corda al proprio strumento è fare il primo passo verso l'eresia. Quando Dio creò l'anima di Adamo, essa non volle entrare nel corpo e si mise a volteggiare come un uccello intorno a quella gabbia. Allora Dio ordinò agli angeli di suonare sulle due corde che vengono chiamate maschio e femmina, e l'anima, credendo che la melodia fosse nello strumento – che è il corpo – vi entrò e vi rimase rinchiusa. Per questa ragione bastano due corde – che si chiamano sempre maschio e femmina – per liberare l'anima dal corpo».

Questa leggenda contiene più senso di quel che possa sembrare a prima vista, poiché riassume tutta la dottrina tradizionale dell'arte sacra, che non ha come fine ultimo di evocare sentimenti o trasmettere impressioni: è un

1. «Non sai forse, Asclepio, che l'Egitto è l'immagine del cielo, e che essa è la proiezione quaggiù di tutto l'ordine delle cose celesti?» (Ermete Trismegisto).

simbolo e per questo le bastano mezzi semplici e primordiali. Del resto non potrebbe essere di più di un'allusione, poiché il suo oggetto reale è l'ineffabile. È di origine angelica perché i suoi modelli riflettono realtà più che formali. Riassumendo, la creazione – l'«arte divina» – in parabole dimostra la natura simbolica del mondo e libera lo spirito umano dal suo attaccamento ai fatti bruti ed effimeri.

L'origine angelica dell'arte è esplicitamente formulata dalla tradizione indù. Secondo l'*Aitareya Brâhmana*, ogni opera d'arte sulla terra è realizzata per imitazione dell'arte dei *deva*, «che si tratti di un elefante di terracotta, di un oggetto di bronzo, di un abito, d'un oggetto d'oro o di un carro da muli». I *deva* corrispondono agli angeli. le leggende cristiane che attribuiscono una origine angelica a certe immagine miracolose implicano la stessa idea.

I *deva*, in definitiva, sono solo funzioni particolari dello Spirito universale, sono volontà permanenti di Dio. Ebbene, secondo la dottrina comune alle civiltà tradizionali, l'arte sacra deve imitare l'arte divina. Bisogna capire che questo non significa affatto che occorre copiare la creazione divina portata a termine, il mondo quale noi lo vediamo, perché in questo caso sarebbe pura pretesa: il «naturalismo» alla lettera è escluso dall'arte sacra. Ciò che bisogna imitare è la maniera in cui opera lo Spirito divino; bisogna trasporre le sue leggi nel campo ristretto che l'uomo fabbrica umanamente, e cioè l'artigianato.

L'idea dell'arte divina non gioca un ruolo tanto fondamentale in nessuna dottrina tradizionale quando in quella indù. Perché *Mâyâ* non è solo il misterioso potere divino che fa sembrare possibile l'esistenza del mondo al di fuori della realtà divina in modo che da essa, da *Mâyâ*, proviene ogni dualità e ogni illusione. Secondo il suo aspetto positivo, *Mâyâ* è anche l'arte divina che produce ogni forma. In principio, essa è solo la possibilità dell'infinito di delimitarsi di per Se stesso, come oggetto della propria «visione» senza che la Sua infinità ne venga limitata. Così, Dio Si manifesta nel mondo e tuttavia non vi Si manifesta: Esso si esprime e resta silenzioso allo stesso tempo.

Così come l'Assoluto oggettivizza, in virtù della sua *Mâyâ*, alcuni aspetti di Se stesso o alcune possibilità contenute in Lui, determinandole con una visione distintiva, l'artista realizza nella sua opera alcuni aspetti di se stesso: li proietta per così dire al di fuori del suo essere indifferenziato. Ebbene, nella misura in cui questa oggettivazione rifletterà l'intimità del suo essere, assumerà un carattere puramente simbolico. Nello stesso tempo l'artista diventerà sempre più cosciente dell'abisso che separa questa forma, riflesso della sua essenza, da quel che è quest'ultima nella pienezza atemporale. Il creatore sa: questa forma sono io e tuttavia io sono infinitamente più di questo, perché l'Essenza resta il Conoscente puro, il testimone che non afferrerà nessuna forma, ma sa anche che Dio Si esprime attraverso la sua opera al punto che essa supera a sua volta l'*ego* debole e fallibile dell'uomo.

Qui sta l'analogia tra l'arte divina e l'arte umana: la realizzazione di se stessi per oggettivazione. Perché quest'ultima abbia una portata spirituale e non sia solo una vaga introversione, bisogna che i suoi mezzi di espressione provengano da una visione essenziale. Detto in altri termini, non sarà l'«Io», radice dell'illusione e dell'ignoranza di se stessi, a scegliere arbitrariamente questi mezzi: essi verranno ripresi dalla tradizione, dalla rivelazione formale e «obiettiva» dell'Essere supremo, che è l'«Io» di tutti gli esseri.

Anche dal punto di vista cristiano Dio è «artista» nel senso più elevato del termine, perché ha creato l'uomo «a Sua immagine» (Genesi 1,27). Ebbene, visto che l'immagine non comporta solo una somiglianza con il suo modello, ma anche una dissomiglianza quasi assoluta, bisognava che si corrompesse. Con la caduta di Adamo, il riflesso divino nell'uomo fu oscurato, lo specchio si offuscò, e tuttavia non poté essere completamente alienato, poiché se la creatura subì i suoi stessi limiti, la Pienezza divina non ne subì affatto, cosa che porta a dire che questi limiti non saprebbero opporsi in modo definitivo a questa Pienezza che si manifesta come Amore illimitato e la cui illimitatezza vuole che Dio, «pronunciandoSi» Lui stesso come Verbo eterno, «discenda» in questo mondo e assuma in qualche

modo i contorni perituri dell'immagine – la natura umana – per restaurarne la bellezza originale.

Secondo il Cristianesimo, l'immagine divina per eccellenza è la forma umana del Cristo: da cui deriva che l'arte cristiana ha un solo oggetto: la trasfigurazione dell'uomo e del mondo che dipende dall'uomo con la loro partecipazione al Cristo.

Ciò che viene preso per una specie di concentrazione amorosa sul verbo incarnato in Gesù Cristo dalla visione cristiana delle cose, viene trasposto nell'universale e nell'impersonale dalla visione islamica: per l'Islam l'arte divina (secondo il Corano, Dio è «artista», *muçawwir*) è prima di tutto la manifestazione dell'Unità divina nella bellezza e nella regolarità del cosmo. L'Unità si riflette nell'armonia del multiplo, nell'ordine e nell'equilibrio: la bellezza racchiude in sé tutti questi aspetti. Giungere dalla bellezza del mondo all'Unità significa la saggezza. Per questo il pensiero musulmano collega necessariamente l'arte alla saggezza: per il musulmano l'arte è essenzialmente fondata sulla saggezza o sulla scienza, essendo quest'ultima il deposito formulato della saggezza. Lo scopo dell'arte è far partecipare l'ambiente umano, il mondo in quanto amministrato dall'uomo, all'ordine che manifesta più direttamente l'Unità divina. L'arte chiarifica il mondo, aiuta lo spirito a distaccarsi dalla moltitudine fuorviante delle cose per risalire verso l'Unità infinita.

Secondo la visione taoista delle cose l'arte divina è essenzialmente l'arte delle trasformazioni: la natura intera si trasforma senza mai fermarsi, sempre obbedendo alla legge del ciclo. I suoi contrasti si evolvono attorno a un centro unico che resta inafferrabile. Tuttavia colui che ha capito il movimento circolare riconosce da esso stesso il centro che ne è l'essenza. Lo scopo dell'arte è quello di conformarsi a questo ritmo cosmico. Secondo la formula più semplice, la padronanza artistica consiste nella capacità di tracciare un cerchio perfetto con un solo tratto e identificarsi così implicitamente nel suo centro, che come tale resterà inespresso.

Per quanto si possa trasporre la nozione dell'«arte divina» nel Buddhismo – che evita ogni personificazione dell'Assoluto – essa si applica alla bellezza miracolosa e mentalmente inesauribile del Buddha. Mentre nessuna dottrina su Dio sfugge, nella sua formulazione, al carattere illusorio del mentale, che attribuisce i suoi limiti all'illimitato e le sue formule congetturali all'informale, la bellezza del Buddha irradia uno stato dell'essere che nessun pensiero saprebbe delimitare. Questa bellezza si riassume in quella del loto; si perpetua in maniera rituale nell'immagine dipinta o scolpita del Beato.

In un certo modo tutti questi fondamenti dell'arte sacra si ritrovano, con proporzioni diverse, in ciascuna delle cinque grandi tradizioni di cui abbiamo appena parlato, perché nessuna tra loro possiede essenzialmente tutta la pienezza della Verità e della Grazia divine, in modo da essere in grado di produrre tutte le forme possibili di spiritualità. Tuttavia, siccome ogni religione è forzatamente dominata da una certa prospettiva che determina la sua «economia» spirituale, le manifestazioni artistiche, che sono naturalmente collettive e non isolate, rifletteranno nel loro stile questa prospettiva e questa economia. D'altronde, è nella natura della forma che essa non possa esprimere nulla senza un certo esclusivismo, poiché essa delimita quel che esprime, e perciò esclude certi aspetti del proprio archetipo universale. Questa legge si applica naturalmente a ogni livello della manifestazione formale, non solo all'arte: le diverse rivelazioni divine, che sono alla base delle diverse religioni, si escludono ugualmente le une dalle altre, quando si considerano solo i loro contorni formali e non la loro Essenza divina, che è una. Anche qui appare l'analogia tra «arte divina» e arte umana.

Nelle considerazioni che seguiranno ci limiteremo all'arte delle cinque grandi tradizioni citate e cioè l'Induismo, il Cristianesimo, l'Islam, il Buddhismo e il Taoismo, poiché le leggi artistiche che sono loro proprie non si deducono solo dalle opere esistenti, ma sono anche confermate da scritti canonici e dall'esempio dei maestri viventi. Una volta che avremo tracciato questo quadro, dovremo concentrarci su alcune manifestazioni particolar-

mente tipiche, perché la materia in sé è inesauribile. Parleremo in primo luogo dell'arte indù, i cui metodi conoscono la più grande continuità nel tempo; tramite il suo esempio si coglierà il suo legame tra le arti delle civiltà medievali e quello delle civiltà molto più antiche. Daremo lo spazio maggiore all'arte cristiana, data la sua importanza per il lettore europeo, ma non potremo descrivere tutte le sue modalità. L'arte musulmana occuperà il terzo posto, perché c'è una polarità tra lei e l'arte cristiana sotto molti punti di vista. In quanto all'arte dell'Estremo Oriente, buddhista e taoista, sarà sufficiente che ne definiamo alcuni aspetti caratteristici e nettamente distinti dalle arti trattate in precedenza, per indicare la grande varietà delle espressioni tradizionali tramite alcuni punti di paragone.

Si sarà capito che non esiste arte sacra che non dipenda da un certo aspetto della metafisica. Ebbene, quest'ultima è di per se stessa illimitata, come il suo oggetto, che è infinito, al punto che non ci sarà possibile descrivere tutti i rapporti che collegano tra loro le diverse dottrine di quest'ordine. È conveniente quindi riferirci qui ad altri libri, che costituiscono in un certo qual modo le premesse di questo: intendiamo libri che espongono l'essenza delle dottrine tradizionali dell'Oriente e dell'Occidente medievale in un linguaggio accessibile al lettore europeo moderno. A questo riguardo citeremo in primo luogo l'opera di René Guénon[2], quella di Frithjof Schuon[3] e quella di Ananda K. Coomaraswamy[4]. Inoltre, per quel che è l'arte sacra di certe tradizioni in particolare, citeremo qui il

2. *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, Parigi, Editions Véga, III edizione 1939; *L'Homme et son devenir selon le Védânta*, Parigi, IV edizione, Editions Traditionnelles, 1952, tr. it. *L'uomo e il suo divenire secondo il Vedanta*, Milano, Aldephi, 1992; *Le Symbolisme de la Croix*, Parigi, Editions Véga, IV edizione 1952: *Le Règne de la Quantité et les Signes du temps*, Parigi, Gallimard, IV edizione 1950; *La grande Triade*, Parigi, Gallimard, II edizione 1957.

3. *Unità trascendente delle religioni*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1997; *L'Occhio del Cuore*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1982; *Dal Divino all'Umano*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1997; *Perspectives spirituelles et faits humains*, Parigi, Cahiers du Sud, 1953; *Castes et races*, Lione, Derain, 1957.

4. *The transfiguration of Nature in Art*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1934; *Elements of Buddhist Iconography*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1935; *Hinduism and Buddhism*, New York, Philosophical Library, 1943, tr. it. *Induismo e buddhismo*, Milano, Rusconi, 1994.

libro di Stella Kramrisch sul tempio indù[5], gli studi di Daisetz Teitaro Suzuki sul Buddhismo Zen e il libro di Eugen Herrigel (Bungaku Hakusi) sull'arte cavalleresca del tiro con l'arco nello Zen[6]. Parleremo, di volta in volta, di altri libri e anche delle fonti tradizionali, nella misura in cui riterremo utile indicarli.

5. *The Hindu Temple*. Calcutta, University of Calcutta, 1946.

6. *Le Zen dans l'Art chevaleresque du Tir à l'Arc*, Parigi, Dervy-Livres, tr. it. *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1988.

La genesi del tempio indù

I

Per i popoli sedentari l'arte sacra per eccellenza consiste nella costruzione di un santuario, dove lo Spirito divino, invisibilmente presente nell'universo, «abiterà» in una maniera diretta e per così dire «personale»[7]. Il santuario si pone sempre, spiritualmente parlando, al centro del mondo, ed è anche questo che ne fa un *sacratum* nel vero senso di questo termine: in questo luogo l'uomo si sottrae all'indefinitezza dello spazio e del tempo, poiché Dio è presente all'uomo «qui» e «ora». Questo si esprime nella forma del tempio: mettendo in rilievo le direzioni cardinali, questa forma ordina per così dire lo spazio in rapporto al suo centro. È una sintesi del mondo: l'architettura sacra traspone in forma permanente quello che, nell'universo, si trova in incessante movimento. Nel cosmo è il tempo a dominare sullo spazio; nella costruzione del tempio, invece, il tempo è in

7. Nelle civiltà primitive ogni abitazione è considerata come un'immagine del cosmo poiché la casa o la tenda «contiene» e «avvolge» l'uomo allo stesso modo del grande mondo. Questa idea, del resto, si è mantenuta nel linguaggio dei popoli più diversi poiché si parla della «volta» o della «tenda» del cielo e della sua «sommità» per indicare il polo. Quando si tratta di un santuario, l'analogia tra questo e il cosmo è reciproca, poiché lo spirito divino «abita» il santuario come «abita» l'universo. D'altra parte lo Spirito contiene l'universo, in modo che l'analogia diventa inversa.

qualche modo tramutato in spazio: i grandi ritmi del cosmo visibile, che simboleggiano i principali aspetti dell'esistenza, disgiunti e dispersi dal divenire, sono radunati e fissati nella geometria dell'edificio. Così il tempio, con la sua forma regolare e inamovibile, rappresenta il compimento del mondo, il suo aspetto atemporale o il suo stato finale, dove tutte le cose riposano nell'equilibrio che precede la loro reintegrazione nell'unità non divisa dell'Essere. Ebbene, è precisamente poiché il santuario prefigura questa trasfigurazione finale del mondo – trasfigurazione che il Cristianesimo simboleggia con la «Gerusalemme celeste» – che è riempito della Pace divina (*shekhina* in ebraico, *shanti* in sanscrito).

Allo stesso modo, la Pace divina discende nell'anima in cui tutte le modalità o tutti i contenuti – analoghi a quelli del mondo – riposano in un equilibrio al tempo stesso semplice e ricco, e paragonabile, per la sua unità qualitativa, alla forma regolare del santuario.

Questa edificazione del santuario o dell'anima comporta anche un aspetto di sacrificio: come le potenze dell'anima devono essere ritirate dal mondo per costituire il ricettacolo della Grazia, così i materiali con cui il tempio sarà costruito vengono sottratti a ogni uso profano e offerti alla Divinità. Vedremo che questo sacrificio deve compensare il «sacrificio divino» che è all'origine del mondo. Ebbene, in ogni sacrificio la materia sacrificata subisce una trasformazione qualitativa, nel senso che viene assimilata a un modello divino. Questo è evidente allo stesso modo nella costruzione del santuario, e a tal proposito richiameremo, quale esempio ben conosciuto, la costruzione del tempio di Gerusalemme da parte di Salomone secondo il piano rivelato a Davide.

Il compimento del mondo che prefigura il tempio si esprime nella forma rettangolare di quest'ultimo: questa forma si oppone essenzialmente alla forma circolare del mondo trascinato dal movimento cosmico. Mentre la forma sferica del cielo è indefinita e si sottrae a ogni misurazione, quella dell'edificio sacro, rettangolare o cubico, esprimerà la legge definitiva e immutabile. Così ogni architettura sacra, quale che sia la sua appartenenza tradizionale, si può riportare al tema fondamentale della trasformazione del cerchio in quadrato. Nella genesi del tempio indù, questo tema

appare con particolare evidenza e con tutta la ricchezza dei suoi contenuti metafisici e spirituali.

Prima di sviluppare questo tema dobbiamo ancora precisare che la relazione tra questi due simboli fondamentali (il cerchio e il quadrato o la sfera e il cubo) può avere delle variazioni di significato a seconda dei livelli di riferimento. Se il cerchio viene preso come simbolo dell'unità indivisa del Principio, il quadrato esprimerà la sua determinazione prima e immutabile, la Legge o la Norma universale, e in questo caso il primo simbolo indicherà una realtà superiore a quella che suggerisce il secondo. È lo stesso se si confronta il cielo al cerchio, che ne traccia il movimento, e la terra al quadrato, che ne riassume lo stato solido e relativamente inerte; perciò il cerchio starà al quadrato come l'attivo sta al passivo o come la vita sta al corpo, poiché è il cielo che genera attivamente, mentre la terra concepisce e partorisce passivamente. Tuttavia si può anche concepire una gerarchia inversa; se si considera il quadrato nel suo significato metafisico, come simbolo dell'immutabilità iniziale che contiene e risolve in sé tutte le antinomie cosmiche e se, al contrario, si confronta il cerchio col suo modello cosmico, che è il movimento indefinito, il quadrato esprimerà una realtà superiore a quella rappresentata dal cerchio, come la natura permanente e immutabile del Principio trascende l'attività celeste o la causalità cosmica, relativamente «esteriore» al Principio stesso[8]. Ebbene, quest'ultimo rapporto simbolico tra il cerchio e il quadrato domina nell'architettura sacra dell'India, sia perché la qualità propria dell'architettura è la stabilità (è tramite la stabilità che essa riflette più direttamente la Perfezione divina) sia perché il punto di vista di cui si tratta è essenzialmente inerente allo spirito indù. In effetti questo spirito è sempre incline a trasporre le realtà terrestri e cosmiche, per quanto esse siano divergenti, nella pienezza non separante e statica dell'Essenza divina. Nell'architettura sacra questa trasfigurazione spirituale si accompagna in modo inversamente analogo, cioè la «cristallizzazione» delle grandi «misure» del tempo – i di-

8. Questo aspetto delle cose corrisponde al punto di vista del Vedanta secondo il quale il dinamismo appartiene alla sostanza passiva – la *Shakti* – siccome l'Essenza attiva è immobile.

versi cicli – nel quadrato fondamentale del tempio[9]. Vedremo più avanti come questo quadrato proceda dalla fissazione dei principali movimenti del cielo. Tuttavia questa preminenza simbolica del quadrato sul cerchio nell'architettura sacra non escluderà, né in India né altrove, le manifestazioni del rapporto inverso dei due simboli, laddove quest'ultimo si impone in virtù dell'analogia tra i diversi elementi costruttivi e le parti corrispondenti dell'universo.

La «cristallizzazione» di tutte le realtà cosmiche in un simbolo geometrico – che è come l'immagine inversa dell'atemporale – nella tradizione indù è prefigurato dall'edificazione dell'altare vedico, in cui il cubo (fatto di mattoni disposti in diversi strati) rappresenta il «corpo» di *Prajâpati*, l'essere cosmico totale. I *deva* hanno immolato questo essere primordiale all'origine del mondo: le sue membra disgiunte, che costituiscono i molteplici aspetti o parti del cosmo[10], devono essere simbolicamente ricomposte.

Prajâpati è l'aspetto manifesto del principio, aspetto che ingloba la totalità del mondo e che appare come frammentato dalla diversità e dal cambiamento di quest'ultimo. Da questo punto di vista, *Prajâpati* è come lacerato dal tempo: si identifica nel ciclo solare, l'anno, poi nel ciclo lunare, il mese e prima di tutto nel ciclo universale, nell'insieme dei cicli cosmici. Nella sua essenza, esso non è altro che *Purusha*, l'essenza immutabile e indivisibile dell'uomo e dell'universo. Secondo il *Rig-Veda* (X, 90), i *deva*, all'inizio del mondo, sacrificarono proprio *Purusha* per formare le diverse parti del cosmo e le diverse specie degli esseri viventi. Questo non deve essere recepito come «panteismo»: in se stesso *Purusha* non è diviso, non è nemmeno «localizzato» negli esseri effimeri, poiché viene «sacrificata» solo la sua forma manifesta, apparente, mentre la sua natura eterna resta quella che era sempre, in modo che egli è al tempo stesso la vittima, il sa-

9. Allo stesso modo, la costruzione del tempio cristiano simboleggia la trasmutazione del «secolo» presente nel «secolo» futuro: l'edificio sacro rappresenta la Gerusalemme terrestre, la cui forma è ugualmente quadrata.

10. Questo richiama lo smembramento del corpo di Osiride secondo il mito egiziano.

crificio e il fine del sacrificio. Quanto ai *deva* essi rappresentano aspetti divini, o più esattamente modalità o funzioni di *Buddhi*, che corrisponde al *Logos*, l'Intelletto o l'Atto divino; se la molteplicità non è nella natura di Dio, ma in quella del mondo, essa è tuttavia prefigurata in una maniera principale dalla distinzione possibile degli aspetti o funzioni del Divino. Sono dunque questi ultimi che «sacrificano» Dio, manifestandolo in modo separativo[11].

Quindi, ogni sacrificio riproduce e compensa in qualche modo il sacrificio pre-temporale dei *deva*, poiché l'unità dell'essere totale viene simbolicamente e spiritualmente ricostruita dal rito: il sacrificante si identifica lui stesso nell'altare, che egli costruisce a immagine dell'universo e secondo le misure del suo stesso corpo; egli si identifica anche nell'animale sacrificale, che lo sostituisce in virtù di certe qualità[12]; infine il suo spirito si identifica nel fuoco, che reintegra l'offerta nell'illimitatezza del principio[13]. L'uomo, l'altare, il sacrificio, sono allo stesso modo *Prajâpati* e quest'ultimo è l'essenza divina.

D'altra parte il fuoco, l'altare del sacrificio e l'area sacra che contiene l'altare vengono chiamati tutti allo stesso modo: *Agni*. Secondo il mito, *Agni* è il figlio di *Prajâpati* e di tutti gli esseri derivati da lui: l'hanno ge-

11. Secondo la terminologia delle religioni monoteiste, i *deva* corrispondono agli angeli in quanto rappresentano aspetti divini. Il mito dell'immolazione di *Prajâpati* da parte dei *deva* è dunque analogo alla dottrina sufi secondo la quale Dio manifestò l'universo multiplo in virtù dei Suoi molteplici Nomi, poiché questi ultimi «esigevano» in qualche modo la diversità del mondo; l'analogia di cui si tratta è ancora più sorprendente quando viene detto che Dio si manifesta anch'Esso nel mondo in virtù dei Suoi Nomi. Cfr. il nostro libro *Introduzione alle dottrine esoteriche dell'Islam*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1987, e il volume da noi curato *La sapienza dei profeti (Fuçuç al-Hikam)* di Muhi-d-din Ibn' Arabi, Roma, Edizioni Mediterranee, 1987.

12. Se l'uomo è superiore all'animale in virtù del suo «mandato» celeste, l'animale avrà una relativa superiorità sull'uomo nella misura in cui quest'ultimo si allontana dalla sua natura primordiale, perché l'animale non subisce lo stesso degrado in rapporto alla sua norma cosmica: il sacrificio dell'animale invece che dell'uomo è giustificato ritualmente solo in virtù di una certa compensazione qualitativa.

13. L'unione all'Essenza divina comporta sempre, come fasi o aspetti di uno stesso atto spirituale, la reintegrazione di tutti gli aspetti positivi del mondo – o i loro equivalenti interiori – in un «focolare» simbolico; il sacrificio dell'anima sotto il suo aspetto limitato e la sua trasformazione da parte del fuoco dello Spirito.

nerato assieme a *Ushas*, l'aurora. È grazie a lui, il figlio divino che ascende da ogni opera sacrificale, che *Prajâpati* si realizza nella sua totalità originaria. *Agni* assimila tutte le forme dell'universo; i cinque guardiani dello spazio, quelli delle quattro direzioni cardinali e quello del centro diventano le sue forme. Egli si identifica anche nei cinque soffi vitali e nei cinque sensi, poiché tutti questi quinquenari sono analoghi tra loro. Ebbene, nella misura in cui egli abbraccia il cosmo, *Prajâpati* entra in lui, divenendo *Agni-Vaishvânara*, l'Uomo universale, che è la sintesi – spirituale o cosmica, a seconda dei punti di vista – di tutti gli esseri viventi[14]. Così la totalità dell'esistenza, *Prajâpati* (che non ha mai smesso di essere tale dal punto di vista divino ma che dal punto di vista degli esseri effimeri è stata divisa come loro e da loro), si ricostituisce spiritualmente con il rito del sacrificio. Per il sacrificante l'universalità di *Agni-Prajâpati* è la fine ultima, mentre in sé essa è eterna.

L'analogia tra l'universo e l'altare del sacrificio è indicata dal numero e dalla disposizione dei mattoni che costituiscono l'altare. In quanto all'analogia tra quest'ultimo e l'uomo, essa viene espressa dalle proporzioni dell'altare, che risultano dalle misure del corpo umano: il lato della base corrisponde alla lunghezza di un uomo con le braccia distese; i mattoni misurano un piede; l'ombelico (*nâbhi*) dell'altare misura un palmo quadrato. D'altra parte l'«uomo d'oro», una figura schematica d'uomo che deve essere murata nell'altare con la testa girata verso oriente (il sacrificio ha sempre questa posizione), indicherà l'analogia tra l'uomo e la vittima sacrificale. Vedremo più avanti che la costruzione del tempio implica questi stessi dati simbolici.

Nella cinta sacrificale coperta (*prâcîna-vamshashâlâ*) si trovano tre altari, di cui due sull'asse est-ovest e un terzo a sud dello stesso asse, chiamato «spina orientale» (*prâcîna-vamsha*). L'altare che si trova a est, il focolare *Ahavanîya*, corrisponde al cielo; l'altare situato a ovest, il focolare *Gârhapatya*, segna la terra, l'altare del fuoco meridionale (*Dakshin-âgni*), che si trova a sud della «spina orientale», rappresenta il mondo inter-

14. Cfr. René Guénon, *L'uomo e il suo divenire secondo il Vedânta*, op. cit.

medio dell'atmosfera. Questi tre altari, dunque, simbolizzano l'insieme dei mondi manifesti: la terra o stato corporeo, l'atmosfera o stato sottile e il cielo o stato sovraformale. L'altare del cielo è quadrato, quello dell'atmosfera ha la forma di una mezzaluna, l'altare della terra è rotondo. «Il *Gârhapatya* è (questo mondo terrestre), e questo mondo è tondo» (*Shatapatha-Brâhmana*, VII, 1.1.37). La forma dell'ambiente terrestre è totalizzata dal cerchio, che corrisponde all'orizzonte e quindi alla forma del cielo visibile; in compenso la natura del cielo è simboleggiata dal quadrato, perché la legge del cielo si esprime più direttamente nel ritmo quaternario del ciclo terrestre, ritmo che a sua volta si fissa spazialmente sotto la forma del quadrato. Il simbolismo di cui si tratta implica dunque una analogia inversa: l'immutabilità del cielo, che trascende le forme, si riflette attraverso il ritmo temporale in una forma definitivamente «cristallizzata», mentre la natura limitata della terra, soggetta al cambiamento, si integra nella forma apparente del cielo, cioè nella forma del movimento ciclico[15]. Conformemente a questo, l'altare supremo (*Uttara Vedi*) che si costruisce per il sacrificio del Soma ad est dell'altare del cielo su un'area isolata (*Saumiki Vedi*), è anch'esso di forma rettangolare.

Nel corso dell'anno di iniziazione (*dîkshâ*), l'altare *Ahavanîya* viene sostituito da un altare *Gârhapatya* che manterrà la sua forma circolare ma la cui base ricoprirà un'area uguale a quella dell'altare *Ahavanîya*, e questa trasformazione del quadrato in cerchio sarà effettuata con una certa disposizione dei mattoni del primo strato del nuovo altare. Il *Purâna Gârhapatya*, l'antico focolare *Gârhapatya*, era di natura terrestre; il *Shâlâdvârya Gârhapatya*, il nuovo focolare della stessa forma, è di natura celeste: il quadrato, che simboleggia il cielo, è implicitamente contenuto nel cerchio,

15. La forma quadrata dell'altare *Ahavanîya*, dell'*Uttara vedi* e di altri centri sacri e strumenti rituali non può avere come alternativa la forma circolare, mentre il *Gârhapatya*, che in sé è rotondo, può essere costruito sia su un'area circolare che su un'area quadrata, secondo l'una o l'altra scuola. Questo significa che la «terra» può essere concepita come rotonda, secondo la propria forma, o comequadrata, secondo la sua figura ordinata dalla legge del «mondo celeste...», Stella Kramrisch, *The Indu Temple*, Calcutta, University of Calcutta, 1946, vol. I, p. 28).

composto di mattoni rettangolari[16]. Così la costruzione dell'altare vedico comporta da una parte la trasformazione del cerchio in quadrato – con la raffigurazione quadrata o cubica del ciclo universale – e dall'altra parte quella del quadrato in cerchio. Come ha fatto notare Stella Kramrisch nella sua importante opera sul tempio indù[17], questa doppia operazione riassume tutta l'architettura sacra.

II

L'altare esiste prima del tempio. Con questo vogliamo dire che l'arte di costruire un altare è più antica e universale dell'architettura sacra propriamente detta, poiché l'altare viene usato sia dai popoli nomadi che da quelli sedentari, mentre il tempio esiste solo presso questi ultimi. Il santuario primitivo è l'area sacra contenente l'altare; i riti che servono a consacrare e a definire quest'area saranno trasposti nella fondazione del tempio (in latino *templum* significa originariamente la cinta sacra destinata alla *contemplazione* del cosmo). Molti indizi permettono di ammettere che questi riti costituiscono un'eredità primordiale che collega tra loro le due grandi correnti di popoli, sedentari e nomadi, d'altra parte così diversi nelle loro forme vitali[18].

Come testimonianza particolarmente eloquente di questo lascito primordiale, citeremo qui un sacerdote e saggio appartenente al popolo nomade degli Indiani Sioux, Héhaka Sapa (Cervo Nero), che descrive così la con-

16. Cfr. N.K. Majumdar, «Sacrificial Altars: Vedis and Agnis», in *Journal of the Indian Society of Oriental Arts*, giugno-dicembre 1939, Calcutta.

17. Per tutto ciò che riguarda i rapporti tra il simbolismo dell'altare e quello del tempio indù, facciamo riferimento all'eccellente opera di Stella Kramrisch, *The Indu Temple*, op. cit. Quest'opera attinge ampiamente ai *shâstras* dell'architettura sacra e si riferisce agli scritti di Ananda K. Coomaraswamy.

18. I patriarchi di Israele, nomadi, costruivano altari sotto il cielo aperto, con pietre non tagliate. Quando Salomone fece costruire il tempio di Gerusalemme, consacrando così lo stato sedentario del popolo, le pietre furono sistemate senza che si usasse uno strumento di ferro, in ricordo dell'edificazione dell'altare primitivo.

sacrazione di un altare di fuoco: «Prendendo l'ascia (l'officiante) la diresse verso le sei direzioni, poi colpì il suolo a ovest. Ripetendo lo stesso movimento colpì il suolo a nord, poi alla stessa maniera all'est e al sud, poi alzò l'ascia verso il cielo e colpì il suolo due volte al centro per la terra e in seguito due volte per il Grande Spirito. Dopo aver fatto questo grattò il suolo e, con un bastone che aveva purificato nel fumo e offerto alle sei direzioni, tracciò una linea che andava da ovest al centro, poi da est al centro, quindi da nord al centro e infine dal sud al centro; poi offrì il bastone al cielo e toccò il centro, quindi alla terra e toccò il centro. Così fu fatto l'altare; come ho detto, abbiamo fissato qui il centro della terra e questo centro, che in realtà è dappertutto, è la dimora del Grande Spirito»[19].

Dunque secondo questo esempio la consacrazione dell'altare consiste nell'evocazione dei rapporti che legano i principali aspetti dell'universo al suo centro. Questi aspetti sono il cielo, che, nella sua attività generatrice si oppone alla terra, principio passivo e materiale, e le quattro direzioni o «venti», le cui forze determinano il ciclo del giorno e il cambiamento delle stagioni; essi corrispondono ad altrettanti poteri o aspetti dello Spirito universale[20].

Mentre la forma generale del tempio è un rettangolo, l'altare nomade come viene descritto qui, non è delimitato da un quadrato, benché si riferisca al quaternario delle zone celesti. Ciò si spiega con lo «stile» proprio alla vita dei nomadi: per questi popoli le costruzioni di forma rettangolare esprimono il congelamento della morte[21]. I santuari nomadi formati da tende o da capanne di rami al vivo sono generalmente rotondi[22]; il loro mo-

19. Cfr. Héhaka Sapa, *Les rites secrets des Indiens Sioux*, testi raccolti da Joseph Epes Brown, Parigi, Payot, 1953, p. 22.

20. Cfr. *ibid.*, introduzione di Frithjof Schuon.

21. «Tutto quel che produce la Potenza dell'Universo viene prodotto in cerchio. Il cielo è circolare... Il vento, al massimo della sua forza, turbina. Gli uccelli costruiscono i loro nidi a forma di cerchio, perché hanno la nostra stessa religione... Le nostre tende erano rotonde come i nidi degli uccelli ed erano sempre disposte in cerchio; il cerchio della nazione (era come) un nido fatto di molti nidi, dove il Grande Spirito volle che allevassimo i nostri figli...» (Héhaka Sapa in *Black Elk speaks*, a cura di John Neidhardt, New York, William Morrow, 1932).

22. È la stessa cosa per i santuari preistorici chiamati *cromlech*, i cui cerchi in pietre verticali imitano le divisioni cicliche del cielo.

dello è la volta del cielo. Allo stesso modo gli accampamenti nomadi sono disposti in forma di cerchio e lo stesso ordine si ritrova talvolta nelle città dei popoli nomadi diventati sedentari come i parti. È così che la polarità cosmica del cerchio e del quadrato si riflette nel contrasto tra popoli nomadi e sedentari: i primi riconoscono il loro ideale nella natura dinamica e indefinita del cerchio, mentre i secondi lo vedono nel carattere statico e nella regolarità del quadrato[23].

Ma a parte queste differenze di «stile» la concezione del santuario resta la stessa: che sia costruito in materie solide, come il tempio dei popoli sedentari, o che consista solo in un *sacratum* costruito temporaneamente, come l'altare nomade, sarà sempre collocato al centro del mondo. Héhaka Sapa dice che questo centro è la dimora del Grande Spirito e che, in realtà, si trova dappertutto, e perciò basta un punto di riferimento simbolico per realizzarlo.

Del resto, l'ubiquità del centro spirituale si esprime nell'ordine sensibile col fatto che le direzioni dello spazio, ripartite secondo gli assi immobili del cielo stellato, convergono nello stesso modo in ogni punto situato sulla terra; in effetti gli assi visivi di due spettatori terrestri che contemplano la stessa stella sono praticamente paralleli, qualunque sia la distanza geo-

23. Talvolta la perfezione statica del quadrato o del cubo si trova combinata con il simbolismo dinamico del cerchio. Questo è il caso della Kaaba, che costituisce il centro di un rito di circumambulazione, e che è sicuramente uno dei santuari più antichi: è stata ricostruita diverse volte, ma la sua forma – quella di un cubo leggermente irregolare – non è stata alterata a memoria d'uomo. I quattro angoli (*arkân*) della Kaaba sono orientati verso le zone cardinali del cielo. Il rito di circumambulazione (*tawâf*) che fa parte del pellegrinaggio alla Kaaba e che l'Islam ha semplicemente perpetuato, esprime nettamente la relazione che esiste tra il santuario e il movimento celeste: la circumambulazione è compiuta sette volte, come il numero delle sfere celesti, tre volte a passo di corsa e quattro volte camminando.

Secondo la leggenda, inizialmente la Kaaba fu costruita da un angelo, o da Seth, il figlio di Adamo: allora aveva la forma di una piramide. Il diluvio la distrusse e Abramo la ricostruì a forma di cubo (*ka 'bah*). Si trova nell'asse del mondo; il suo prototipo è nel cielo, dove gli angeli compiono intorno ad essa il *tawâf*. Sempre secondo la leggenda, la Presenza divina (*sakînah*) si manifesta in forma di serpente che condusse Abramo verso il luogo in cui doveva costruire la Kaaba; il serpente si arrotolò attorno all'edificio. Questo richiama in maniera stupefacente il simbolismo indù del serpente *Ananta* o *Shesa* che si muove attorno a *Vastu-Purusha-mandala*. Vedremo oltre che il tempio indù è anche oggetto di un rito di circumambulazione.

grafica che li separa. Detto in altri termini, non c'è «prospettiva» rispetto al cielo stellato: il suo centro è dappertutto poiché la sua volta – il «tempio» universale – non ha misura. Allo stesso modo, chi contempla il sole che si alza o cala al di là di una superficie d'acqua, vede il sentiero d'oro dei raggi riflessi nell'acqua dirigersi direttamente su di lui; se si sposta, questa strada luminosa lo segue, anche se ogni altro osservatore la vede andare verso di lui allo stesso modo. In questo c'è un significato profondo[24].

III

Lo schema fondamentale del tempio risulta dal processo dell'orientamento: si tratta di un rito nel senso proprio del termine, poiché collega la forma del santuario a quella dell'universo, che qui è espressione della legge divina. Nel posto scelto per la costruzione del tempio verrà eretto un pilastro e sarà tracciato intorno ad esso un cerchio in guisa di gnomone. L'ombra del pilastro proiettata sul cerchio indicherà, tramite le sue posizioni estreme del mattino e della sera, due punti collegati dall'asse est-ovest (figg. 1 e 2). Attorno a questi stessi punti, infine, si tracceranno poi, con un compasso fatto di corda, cerchi gemelli che si intersecano con una forma di «pesce» che evidenzierà l'asse nord-sud[25] (fig. 2).

Altri cerchi, centrati su quattro punti degli assi ottenuti, permetteranno di fissare con la loro intersezione i quattro angoli di un quadrato. Quest'ultimo si presenta così come la «quadratura» del ciclo solare, di cui il cerchio dello gnomone è l'immagine diretta[26] (fig. 3).

24. Ricordiamo qui il simbolismo indù della *shu-shumna*, il raggio che collega ogni essere al Sole spirituale.

25. Il motivo del pesce formato dall'intersezione dei due cerchi, e anche lo schema del triplo pesce formato da tre cerchi che si intersecano, si ritrovano nell'arte ornamentale di diversi popoli e specialmente nell'arte egiziana e nelle arti merovingia e romana.

26. Cfr. *Mânasâra-Shilpa-Shâstra*, testo sanscrito corretto e riassunto in inglese da Prabhat K. Acharya, Oxford University Press.
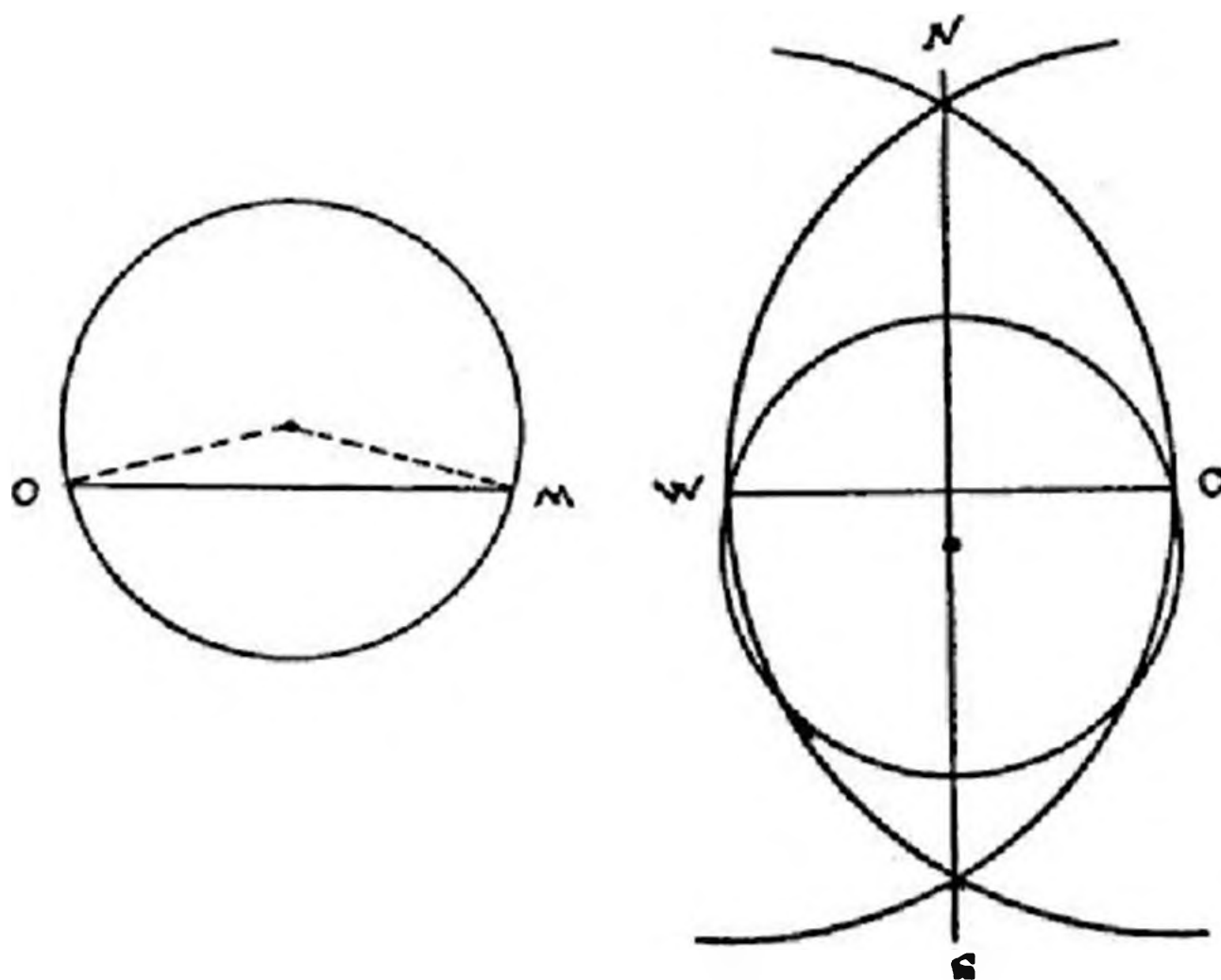
Figure 1 e 2. – Cerchio di orientamento secondo il *Mânasâra-Shilpa-Shâstra*.

Questo rito dell'orientamento è di portata universale. Sappiamo che venne praticato nelle civiltà più diverse: è citato in antichi libri cinesi e Vitruvio ci dice che i Romani stabilivano così il *cardo* e il *decumanus* delle loro città, dopo aver consultato gli auspici sul posto da scegliere; infine, numerosi indizi fanno supporre che lo stesso procedimento fu usato anche dai costruttori dell'Europa medievale. Si sarà notato che le tre fasi di questo rito corrispondono a tre figure geometriche fondamentali: il cerchio, immagine del ciclo solare, la croce degli assi cardinali e il quadrato che ne risulta. Sono i simboli della grande triade estremo-orientale cielo-uomo-terra, con l'uomo (fig. 4) che, in questa gerarchia, è intermediario tra il cielo e la terra, il principio attivo e il principio passivo, proprio come l'incrocio degli assi cardinali è l'intermediario tra il ciclo illimitato del cielo e il «quadrato» terrestre.

Secondo la tradizione indù, il quadrato ottenuto con il rito dell'orientamento, e che riassume e circoscrive la pianta del tempio, è il *Vâstu-Pu-*
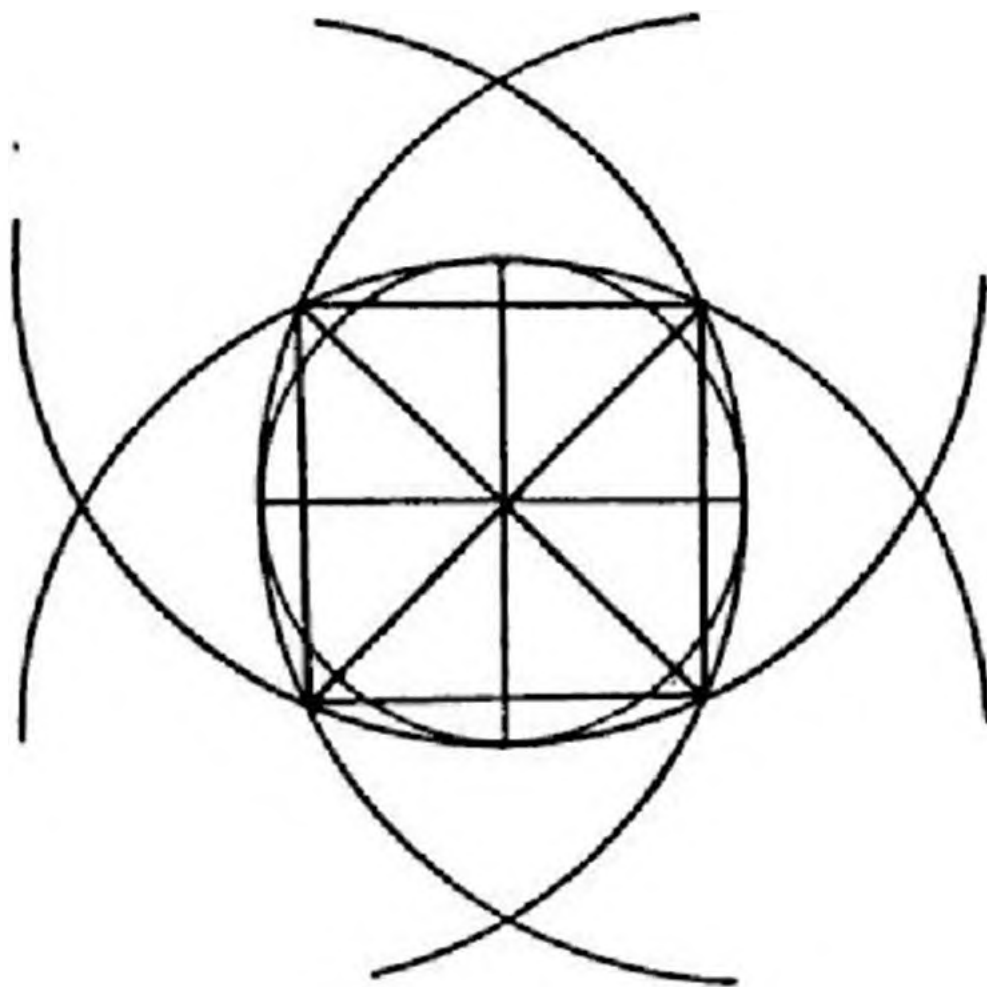
Figura 3. – Cerchio di orientamento e quadrato fondamentale.

rusha-mandala, cioè il simbolo di *Purusha* in quanto immanente all'esistenza o il simbolo spaziale di *Purusha*. Quest'ultimo viene immaginato sotto forma di un uomo disteso nel quadrato fondamentale, nella posizione della vittima del sacrificio vedico; la sua testa è posta a oriente, i piedi a occidente, le mani raggiungono gli angoli nord-est e sud-est del quadrato[27]. Non è altro che la vittima primordiale, l'essere totale che i *deva* sacrificarono all'inizio del mondo e che si «incarna» così nel cosmo: il tempio sarà la sua immagine cristallina. «*Purusha* (l'Essenza incondizionata) è da solo il mondo intero, il passato e l'avvenire. Da lui è nato *Virâj* (l'Intelligenza cosmica) e da *Virâj* è nato *Purusha* (in quanto prototipo dell'uomo)» (*Rig-Veda*, X, 90,5). Il diagramma geometrico del tempio, il *Vâstu-mandala*,

27. Nella costruzione dell'altare vedico, *Agni Prajâpati*, in quanto vittima sacrificale, è raffigurato con la faccia girata verso il cielo. È anche la posizione del crocefisso incorporato, secondo Onorio d'Autun, nella pianta della cattedrale. La posizione «rovesciata» del *Vâstu-Purusha* si riferisce al suo aspetto *asurico* di cui parleremo più avanti.

Figura 4. – Ideogramma cinese della grande triade: cielo-uomo-terra.

nella sua forma limitativa e in qualche modo «fermata», corrisponde alla terra, ma per la sua forma qualitativa esso è un'espressione di *Virâj*, l'intelligenza cosmica. Infine, nella sua essenza trascendente, non è altro che *Purusha*, l'Essenza di tutti gli esseri.

IV

Il diagramma fondamentale del tempio è dunque un simbolo della Presenza divina nel mondo; ma secondo un punto di vista complementare è anche un'immagine dell'esistenza bruta e «asurica» in quanto vinta e trasfigurata dai *deva*[28]. Questi due aspetti, del resto, sono indissolubilmente legati l'uno all'altro: senza il «sigillo» che lo spirito divino imprime alla «materia», quest'ultima non avrebbe forma intelligibile e senza la «materia» che accoglie il «sigillo» divino e per così dire lo delimita, non sarebbe possibile nessuna manifestazione. Secondo il *Brihat-Samhita* (LII, 2-3), un tempo (all'inizio dell'attuale *manvantara*) c'era una «cosa» indefinibile e inintelligibile, che «ostruiva il cielo e la terra». Vedendo questo, i *deva* l'afferrarono immediatamente e la stesero a terra, a faccia in basso, e vi si misero sopra nella posizione che avevano quando l'afferrarono;

28. Un occidentale parlerebbe di «materia bruta» trasformata per ispirazione divina o angelica in puro simbolo. L'idea indù dell'esistenza (*vastu*) implica in qualche modo questa concezione della «materia bruta» ma va molto più lontano; l'esistenza viene qui considerata come il principio metafisico della volontà di separazione.

Brahmâ la riempì di *deva*[29] e la chiamò *Vâstupurusha*. Questa cosa oscura, senza forma intelligibile, non è altro che l'esistenza (*vastu*) nella sua radice tenebrosa, in quanto si oppone alla Luce dell'Essenza, di cui i *deva* sono come raggi. Con la vittoria che i *deva* riportano sull'esistenza indifferenziata, quest'ultima riceve una forma. Caotica di per se stessa, questa forma diventa il supporto di qualità distinte e i *deva* ottengono a loro volta un supporto di manifestazione. Secondo questo punto di vista, la stabilità del tempio viene dal lato «esistenza» (*vastu*). Si rivolgono anche riti al *Vâstupurusha* per ottenere la stabilità dell'edificio (*vastushânti*) e il patrono (*Kâraka*) del tempio, il suo costruttore o donatore, si identifica nell'*asûra* diventato vittima degli dèi e che supporta la forma del tempio.

Così il *Vâstu-Purusha-mandala* è concepito secondo punti di vista diversi e apparentemente opposti.

Lo spirito indù resta sempre cosciente della doppia radice delle cose, che procedono al tempo stesso sia dalla Bellezza infinita e dall'oscurità esistenziale che la vela. Infatti questa oscurità è a sua volta una funzione misteriosa dell'Infinito, poiché essa non è altro che la potenza plastica universale, *Prakriti* o la *Shakti*, che riveste gli esseri di forme limitate. L'arte indù non fa che imitare l'opera della *Shakti*, direttamente presente nell'architettura e nella scultura: una potenza cosmica generosa come la terra e misteriosa come il serpente sembrerebbe fondersi nelle forme più piccole, riempiendole della sua tensione plastica e sempre obbedendo alla geometria dello Spirito: è la *Shakti* che danza sul corpo immobile di *Shiva*.

A seconda del punto di vista che si assumerà, la vittima incorporata nel *Vâstu-mandala* rappresenterà *Purusha*, l'essenza universale, o l'*asûra* vinto dai *deva*. Se si vedrà *Purusha* nella vittima, questa visione comporterà un'illusione, poiché l'Essenza divina che «discende» per così dire nelle forme del mondo non ne subisce realmente i limiti. D'altra parte la sua «incorporazione», o quella che parrebbe tale, è il prototipo di ogni sacrificio, per analogia inversa. Ma solo la natura passiva dell'esistenza può

29. È la trasformazione del caos in cosmo, il *fiat lux* tramite il quale la terra «informe e vuota» sarà riempita di riflessi divini.

realmente *subire* il sacrificio; è lei, e non l'Essenza, che viene *trasformata* e secondo questo modo di vedere non è *Purusha* a essere racchiuso nella pianta del tempio come vittima sacrificale, ma l'*asûra* divinizzato dal suo sacrificio.

Il simbolismo del *Vâstu-Purusha* si ritrova in popoli che non sono collegati al mondo indù da nessun legame storico. Così gli Osage (una tribù delle pianure dell'America del Nord) considerano la disposizione rituale del loro accampamento come «la forma e lo spirito di un uomo perfetto» che in tempo di pace si volta verso l'oriente; «...è presso di lui che si trova il centro, o il posto del mezzo, il cui simbolo comune è il fuoco che brucia al centro del luogo della medicina...»[30]. Quel che è importante è che l'accampamento, sistemato secondo quello che in inglese si chiama il *camp-circle*, riassume l'intero cosmo: la metà della tribù il cui posto si trova a nord rappresenta il cielo, mentre l'altra metà, abitando nella parte del mezzogiorno, rappresenta la terra. Il fatto che la cinta rituale presenti qui la forma di un cerchio e non quella di un quadrato o di un rettangolo come per il tempio, si spiega con lo «stile» della vita nomade e non toglie nulla all'analogia che stiamo esaminando. D'altra parte il carattere corporiforme del tempio si ritrova in una certa maniera nel calumet sacro che era anch'esso «una specie di tipo corporeo di quell'uomo ideale che si forma in gnomone dell'universo sensibile...»[31].

Altrove lo stesso simbolismo si ritrova nell'idea che un edificio durevole debba essere fondato su un essere vivente, da cui la pratica di murare una vittima sacrificale nelle fondamenta; in alcuni casi si tratta dell'ombra di un uomo vivente che sarà «captata» e simbolicamente incorporata nell'edificio[32]. Questi sono sicuramente lontani echi del rito della *Vastu-shânti*, o dell'idea di una vittima al tempo stesso divina e umana incorporata nel tempio del mondo. Descriveremo più avanti una concezione analoga del tempio cristiano come corpo dell'Uomo divino.

30. Cfr. Hartley Burr Alexander, *L'art et la philosphie des Indiens de l'Amérique du Nord*, Parigi, Ernest Leroux, 1926.

31. Cfr. *ibid.*

32. Quest'usanza esiste nel folklore rumeno.

V

Il *Vâstu-Purusha-mandala* o *Vâstu-mandala*, il cui tracciato risulta dal rito dell'orientamento, è suddiviso in un certo numero di quadrati minori che costituiranno la rete nella quale si iscriveranno le fondamenta dell'edificio. L'analogia tra il cosmo e la pianta del tempio si rifletterà fin nell'organizzazione interiore della pianta, con ogni quadrato minore del *mandala* che corrisponde a una delle fasi dei grandi cicli cosmici e al *deva* che la regge. Solo il campo centrale, formato da uno o più quadrati minori, si pone simbolicamente al di fuori dell'ordine cosmico: è il *Brahmâsthana*, il luogo in cui risiede *Brahmâ*. Al di sopra di questo campo di mezzo si innalzerà il cubo del *Garbhagriha*, la «camera dell'embrione», che conterrà il simbolo della Divinità alla quale è consacrato il tempio.

Esistono 32 tipi di *Vâstu-mandala* che si distinguono per il numero dei quadrati minori. Questi tipi si suddividono in due serie: quelli che contengono un numero dispari di quadrati minori e quelli la cui divisione interna è binaria. La prima serie si sviluppa a partire dal *mandala* fondamentale a nove quadrati che è più particolarmente un simbolo della terra (*Prithivî*) o dell'ambiente terrestre, col quadrato centrale che corrisponde al centro di questo mondo e gli otto quadrati periferici corrispondenti alle zone cardinali e alle quattro zone intermedie dello spazio; si tratta dunque in qualche modo di una forma quadrata della ruota cosmica a otto raggi (fig. 5).
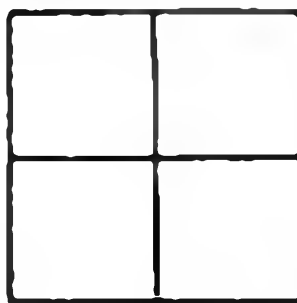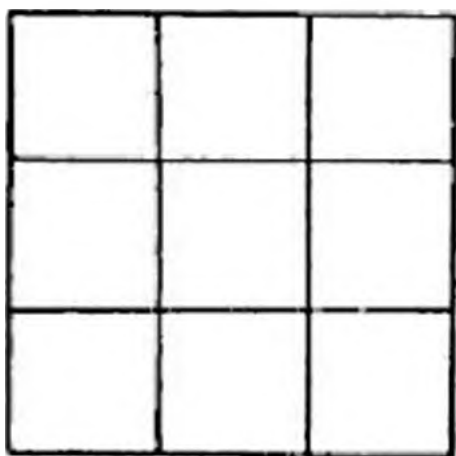
Figure 5 e 6. – *Mandala* a nove e quattro caselle.

Quanto ai *mandala* a divisione binaria, il loro schema di base implica quattro quadrati (fig. 6) e costituisce il simbolo di *Shiva*, la divinità sotto il suo aspetto di trasformatore: abbiamo visto che il ritmo quaternario, del quale questo *mandala* è come la fissazione spaziale, esprime il principio del tempo. Facciamo notare che questo *mandala* non comporta il quadrato centrale, poiché il centro del tempo è il presente eterno.

Per la pianta simbolica del tempio vengono usati preferibilmente due *mandala*, uno con 64 quadrati minori, l'altro con 81 quadrati minori. Il primo si collega in un certo modo alla casta sacerdotale, quella dei *brâhmani*, e all'aspetto macrocosmico del simbolo mentre il secondo si collega alla casta guerriera dei *kshatriyas* e all'aspetto microcosmico del *Vâstu-Purusha*. La ragione di questa gerarchia deriva da quel che abbiamo detto prima sui due mandala fondamentali rispettivamente a quattro e a nove quadrati: lo schema il cui centro è non-manifesto (essendo indicato solo con l'intersezione di due linee) è gerarchicamente superiore a quello il cui mezzo è evidenziato da un «campo» centrale. La differenza di cui si tratta è analoga a quella del tempo e dello spazio; astrazione fatta da questa differenza, la costituzione interna dei due *mandala*, a 64 e a 81 quadrati, si riporta allo stesso insieme di idee.

Facciamo innanzitutto notare che i numeri 64 e 81 sono sottomultipli del numero ciclico fondamentale 25.920, numero degli anni contenuti in un'intera precessione di equinozi: $64 \times 81 \times 5 = 25.920$ (il sottomultiplo 5 corrisponde al *samvatsara*, il ciclo di cinque anni lunari-solari). La precessione degli equinozi è la «misura limite» del cosmo, essendo misurabile solo in ragione dei cicli inferiori. Ciascuno dei due *mandala* rappresenta dunque una «abbreviazione» dell'universo concepito come la «somma» di tutti i cicli cosmici[33].

33. Nel rito solstiziale della «danza del sole» gli Indiani Arapaho costruiscono una grande loggia nel centro della quale si eleva l'albero sacro, paragonato all'asse del mondo. La loggia è formata da ventotto pilastri piantati in cerchio che sostengono le pertiche del tetto, le quali raggiungono l'albero al centro. Tra gli Indiani Corvi, invece, la loggia del sole resta aperta in alto, mentre lo spazio intorno all'albero centrale è diviso in dodici posti in cui si fermeranno i danzatori. In entrambi i casi la forma del santuario si riferisce ai due cicli del sole e della luna: nel primo caso il ciclo lunare è

Dicevamo che il «campo» centrale del *mandala* rappresenta il *Brahmâsthana*, la «stazione» di *Brahma*; nel *mandala* a 64 quadrati essa occupa quattro quadrati centrali, in quello a 81 quadrati ne occupa nove. Su questo campo si innalzerà la camera del mezzo, che conterrà il simbolo della divinità tutelare del tempio e che è analogo a *Hiranyagarbha*, l'«embrione d'oro», il germe luminoso del cosmo[34] (figg. 7 e 8).

I quadrati che si trovano attorno al *Brahmâsthana*, ad eccezione di quelli della periferia del *mandala*, sono assegnati alle dodici divinità solari, gli *Adityas*, che si riducono essenzialmente a otto, poiché otto di loro costituiscono coppie ierogamiche: così le potenze divine che si irradiano partendo dal luogo di *Brahmâ* si dividono secondo le otto direzioni principali dello spazio. Del resto queste direzioni sono associate agli otto pianeti del sistema indù (i cinque pianeti propriamente detti, il sole, la luna e *Râhu*, il demone delle eclissi). Quanto ai quadrati del bordo, rappresentano il ciclo lunare: nel *mandala* a 64 quadrati, il bordo a 28 compartimenti corrisponde alle 28 case lunari; nel *mandala* a 81 quadrati, vi si aggiungono le «dimore» dei quattro *Lokapâla*, i guardiani delle zone cardinali. Nei due casi, il ciclo del bordo è dominato dai 32 *Padadevatâ*, che sono i reggenti dell'universo che si riflettono nelle qualità dello spazio; la loro gerarchia si riferisce alla divisione quaternaria dello spazio, secondo la progressione 4-8-16-32; nel *mandala* a 64 quadrati quattro coppie di *Padadevatâ* occupano gli angoli del quadrato maggiore[35]. La differenza tra i due *mandala* a 64 e a 81 quadrati è dunque essenzialmente la stessa di quella che di-

rappresentato dai ventotto pilastri della cinta, corrispondenti alle ventotto case lunari; nel secondo caso, è indicato dal duodenario dei mesi. I riti che accompagnano l'innalzamento dell'albero della «danza del sole» presentano analogie stupefacenti con i riti indù dell'innalzamento del palo del sacrificio, che è anche l'asse del mondo e l'albero cosmico.

34. Nel rito del *dîkshâ*, si trasporta il fuoco sacrificale del nuovo altare *Gârhapatya* all'altare del fuoco (*Agni*) in un tegame di terracotta che ha la forma di un cubo e che viene chiamata la «matrice» del fuoco; si dice che contenga tutto l'universo manifesto, come la «caverna» del cuore che è anche rappresentata dalla camera centrale del tempio, il *Garbhagriha*, la cui forma è cubica (cfr. Stella Kramrisch, op. cit.).

35. In certi diagrammi cosmologici dell'esoterismo musulmano le fasi dei cicli celesti sono rette da angeli che a loro volta manifestano i nomi divini. A questo riguardo cfr. il nostro studio *Une clé spirituelle de l'astrologie musulmane*, Parigi, Editions Traditionnelles, 1950.
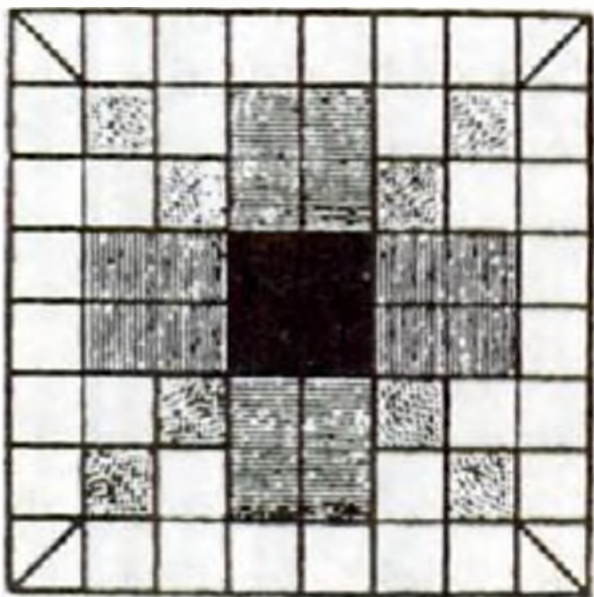
Figura 7.
Mandala a 64 caselle. Da Stella Kramrisch.
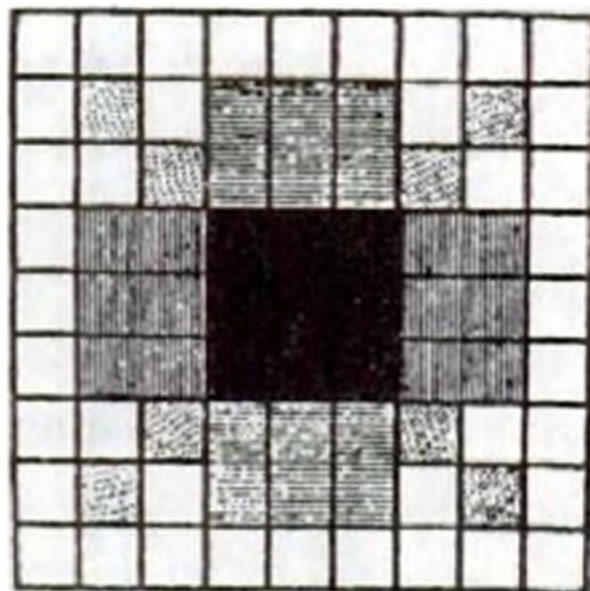
Figura 8.
Mandala a 81 caselle. Da Stella Kramrisch.

stingue i due *mandala* più semplici, dedicati rispettivamente a *Prithivî* e a *Shiva*, al principio dell'estensione e a quello del tempo: il primo segna la croce degli assi cardinali con fasce di quadrati, il secondo la mostra con delle linee (fig. 9).

Come diagramma cosmologico, il *Vâstu-Purusha-mandala* fissa e coordina i due cicli del sole e della luna[36], cicli fondamentali i cui ritmi divergenti descrivono in qualche modo il tema infinitamente variato del divenire. In un certo senso il mondo dura finché il sole e la luna, il «maschio» e la «femmina» non si raggiungono, cioè finché i loro rispettivi cicli non coincidono. I due modelli di *mandala* sono come due schemi complementari della risoluzione dei due cicli in un solo e medesimo ordine atemporale. Attraverso questo aspetto cosmologico il *Vâstu-Purusha-mandala* riflette la gerarchia delle funzioni divine. In effetti, i diversi «aspetti» dell'Essere, come le diverse funzioni dello Spirito universale, manifestazione cosmica dell'Essere, possono essere concepiti come altrettante direzioni contenute nello spazio totale o come altrettante «facce» di un poligono re-

36. Ricordiamo qui che il diagramma tradizionale dell'oroscopo, il tracciato dell'ellittica, è anch'esso quadrato.
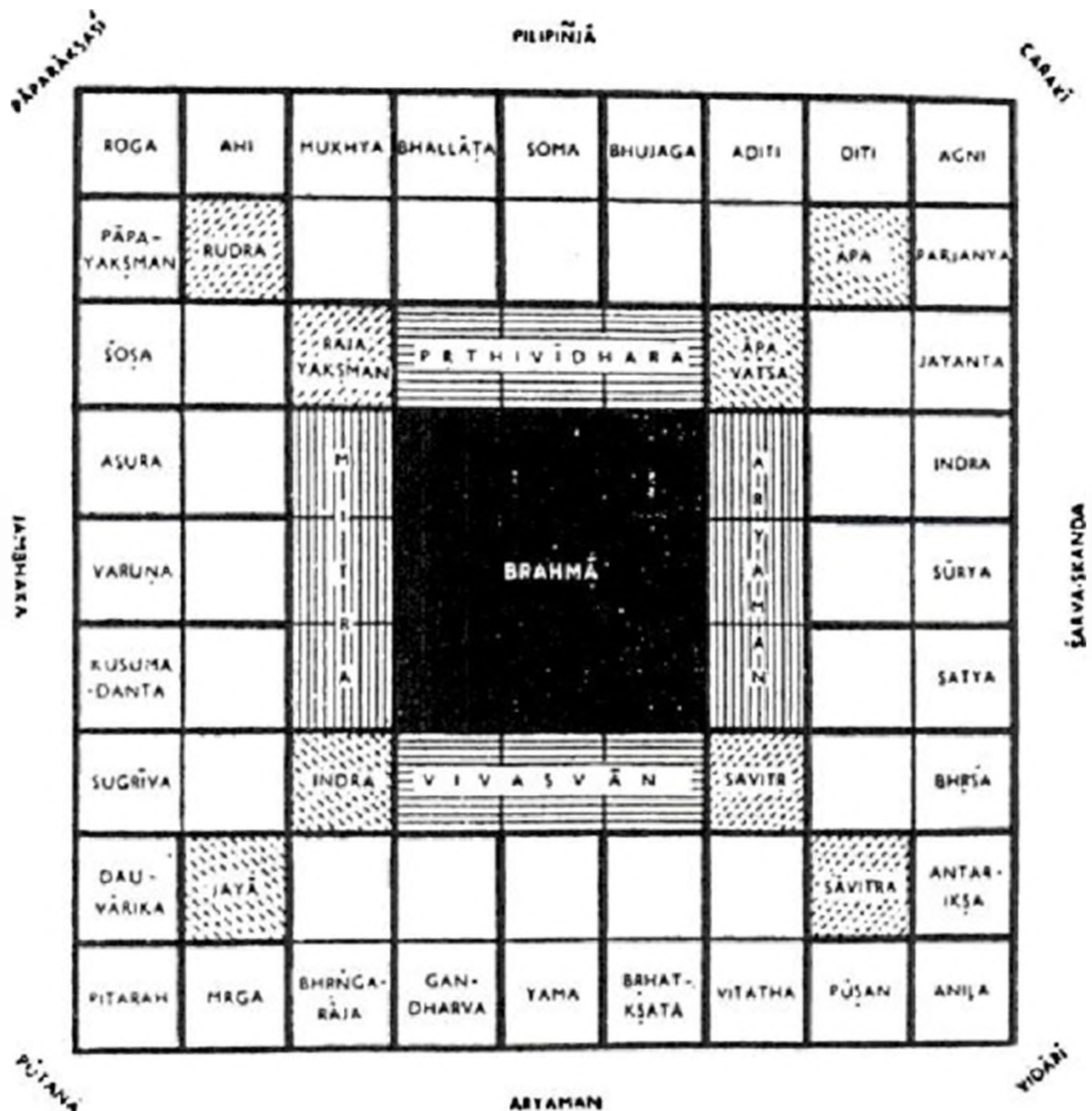
Figura 9. – *Vâstu-Purusha-mandala*. Da Stella Kramrisch.

golare, poiché le loro simmetrie tradiscono l'unità del loro principio comune. Così il *Vâstu-Purusha-mandala* è anche il sigillo di *Virâj*, l'intelligenza cosmica scaturita dal *Purusha* supremo[37].

37. Le direzioni dello spazio corrispondono in modo molto naturale agli aspetti o Qualità divine, perché risultano da una polarizzazione, riguardo un dato centro, dello spazio illimitato e indifferenziato come tale. Quindi tale centro corrisponderà anche al «germe» del mondo. Facciamo notare per inciso che il «quadrato magico», che serve a «coagulare» forze sottili in vista di una determinata operazione, è un lontano derivato del *Vâstu-mandala*.

VI

La trasformazione definitiva dei cicli cosmici e più precisamente dei movimenti celesti in forma cristallina si ritrova anche nel simbolismo della città sacra. Il *mandala* per eccellenza, contenente 64 quadrati minori, si paragona alla città inespugnabile degli dei, *Ayodhyâ*, che il *Râmâyana* descrive come un quadrato a otto compartimenti di ogni lato. *Ayodhyâ* contiene al suo centro *Brahmapura*, la dimora di Dio, così come la pianta del tempio contiene il *Brahmâsthana*. Anche nel Cristianesimo la sintesi immutabile e celeste del cosmo è simboleggiata da una città, la Gerusalemme celeste, la cui cinta, sostenuta da dodici pilastri, è quadrata e al cui centro risiede l'Agnello divino[38]. Secondo i Padri della Chiesa la Gerusalemme celeste è il prototipo del tempio cristiano[39].

Il simbolo terrestre del *Purusha*, il *Vâstu-Purusha-mandala*, è al tempo stesso la pianta del tempio, della città e del palazzo in cui risiede un re consacrato. Segna così il posto del trono, attorno al quale si rappresentavano, in alcuni casi, i 32 dei accoliti di Indra, i *Padadevatâ* che segnavano le 4 × 8 direzioni dello spazio[40].

Questo ci riporta a un'applicazione particolare del *mandala* a otto volte otto quadrati. Si sarà notato che corrisponde alla scacchiera. Ebbene, il gioco degli scacchi, che viene dall'India, rappresenta un'applicazione ad uso della casta nobile e guerriera del simbolismo inerente il *Vâstu-Purusha-mandala*. Alcune considerazioni su questo gioco non ci allontaneranno troppo dal nostro soggetto ma ci aiuteranno a valutare meglio la complessità del simbolismo in questione.

38. Ricordiamo la stupefacente analogia fonetica e semantica tra, da una parte, *agnus* e *ignis*, e dall'altra tra *ignis* e *Agni*; aggiungiamo che *Ram* è, nel simbolismo indù, il *bija-mantra* del fuoco, rappresentato da un ariete e che in inglese *ram* significa ariete.

39. È allora che l'altare corrisponderà al centro della Gerusalemme celeste, centro occupato dall'Agnello.

40. Cfr. Jeannine Auboyer, *Le Trône et son Symbolisme dans l'Inde ancienne*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1949, p. 51.

La scacchiera rappresenta il mondo come «campo d'azione» delle potenze cosmiche; i due eserciti raffigurati dai 32 pezzi del gioco simboleggiano rispettivamente i *deva*, gli dei o più esattamente gli angeli, e gli *asûra*, i titani o demoni[41].

Lo svolgimento del combattimento rappresentato dal gioco ha dunque lo stesso significato del mito del *Brihat-Samhita* che descrive la vittoria dei *deva* su *vastu*, l'aspetto «asurico» e informe dell'esistenza. Il senso cavalleresco del gioco deriva da quello del mito, poiché ogni guerra legittima ha come modello il combattimento universale delle potenze celesti contro quelle delle tenebre[42]. Il doppio aspetto del *mandala* (o del cosmo) è del resto perfettamente indicato dall'alternanza dei colori – bianco o nero – delle caselle. Il fatto che la scacchiera cinese, egualmente derivata dall'*ashtâpada* indù non comporti quest'alternanza, fa pensare che non fosse originariamente conosciuta in India, prima che il gioco fosse adattato e nuovamente diffuso dai persiani. Comunque sia, questo elemento è conforme al doppio senso del *Vâstu-Purusha-mandala*, che esso accosta contemporaneamente come in un tessuto, essendo il mondo come intessuto di tendenze cosmiche opposte che si esprimono nell'alternanza del giorno e della notte, dell'estate e dell'inverno, della vita e della morte.

Se si riduce il disegno della scacchiera al suo schema più semplice, che è il *mandala* a quattro quadrati, simbolo di *Shiva*, la simmetria diagonale dei colori corrisponderà alla divisione naturale di un ciclo in fasi complementari (fig. 10).

Questo ci porta a parlare di una variante molto antica del gioco degli scacchi, variante che evidenzia il simbolismo ciclico del *Vâstu-Purusha-mandala*: è il «gioco delle quattro stagioni», che si svolge tra quattro av-

41. Gli *asûra* sono manifestazioni coscienti – dunque in qualche maniera personali – di *tamas*, la tendenza «discendente» dell'esistenza. Cfr. René Guénon, *Le symbolisme de la Croix*, op. cit.

42. Quando le due parti opposte rappresentano due sistemi tradizionali diversi, ciascuna sarà per l'altra una espressione di dissoluzione «asurica».
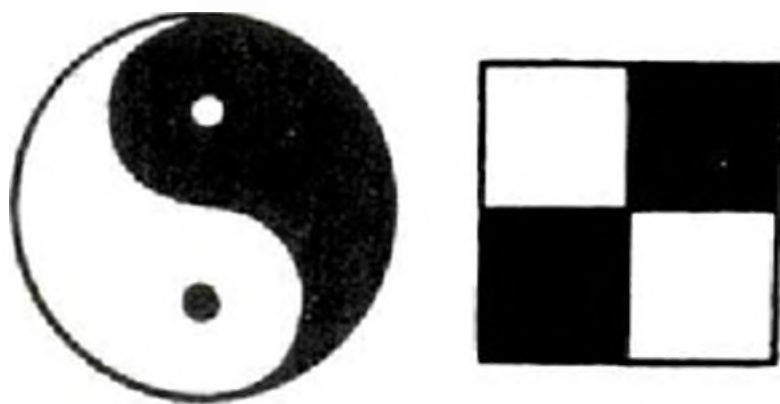
Figura 10. – Schema dello *Yin-Yang*.

versari in modo che i pezzi, disposti nei quattro angoli della scacchiera, avanzano secondo un senso rotatorio analogo al cammino del sole[43].

È evidente che l'ordinamento concentrico del *Vâstu-Purusha-mandala*, la ripartizione dei suoi elementi attorno al *Brahmâsthana*, non si applica al simbolismo della scacchiera. Quest'ultima non comporta nessuna «stazione» puramente divina: corrisponde interamente al mondo, dove si svolge il combattimento delle potenze avverse.

Se il mondo, nella sua totalità indefinita, rappresenta in qualche modo la moltiplicazione dello spazio da parte del tempo, con le possibilità spaziali che si combinano indefinitamente con quelle del tempo, l'analogo inverso – il «sigillo» di questa totalità – risulterà, parlando matematicamente, dalla divisione del tempo da parte dello spazio; ebbene, è proprio qui la genesi del *Vâstu-mandala* che deriva dalla «quadratura» del cerchio celeste.

La ricchezza praticamente illimitata delle possibili combinazioni sulla scacchiera è dunque un'immagine simbolicamente adeguata delle possibilità contenute nell'universo. In questo gioco, la vittoria è di chi prevede meglio le possibilità implicite in ogni movimento, il che significa, nell'ordine simbolico, il possesso da parte sua di una più ampia conoscenza del «tessuto» cosmico: nel cosmo, come nel gioco degli scacchi, ogni movi-

43. Secondo il re Alfonso il Saggio, i quattro volte otto pezzi devono avere i colori verde, rosso, nero e bianco: essi corrisponderanno alle quattro stagioni: primavera, estate, autunno e inverno e ai quattro elementi: aria, fuoco, terra e acqua (Cfr. Alfonso el Sabio, *Libro de Acedrex*, a cura di Arnold Staiger, Zurigo, Eugen Rentsch, 1941).

mento è decisivo, irreversibile, e conduce verso la costrizione o verso la libertà. La vittoria, dunque, va al più saggio, a colui che partecipa più direttamente a *Virâj*, l'intelligenza cosmica, di cui è «sigillo» il *mandala*. Qui c'è come un riassunto dell'«arte regale»[44].

VII

Abbiamo visto che la costruzione del tempio esprime una cosmologia. Essa comporta anche un senso «alchemico» in quanto è il supporto di una realizzazione interiore nell'artista. Questo senso «alchemico» è già indicato dal rito dell'orientamento, che si può paragonare a un processo di «cristallizzazione» o di «coagulazione»: il ciclo indefinito del cielo e «fissato» o «coagulato» nel quadrato fondamentale tramite l'intermediazione dell'incrocio degli assi cardinali che gioca così il ruolo di un principio cristallizzante. Se il mondo, trascinato dal movimento ciclico indefinito del cielo, è in un certo qual modo analogo all'anima passiva e inconscia della propria realtà esistenziale, la croce discriminante sarà lo spirito, o più esattamente l'atto spirituale, e il quadrato sarà il corpo «trasmutato» da questa operazione e diventato il ricettacolo e il veicolo di una coscienza nuova e superiore: è il «sale» alchemico che è il tratto d'unione tra l'attivo e il passivo, lo spirito e l'anima.

D'altra parte, il senso «alchemico» della costruzione del tempio dipende dal simbolismo del *Purusha* incorporato nell'edificio e considerato, questa volta, sotto il suo aspetto microcosmico. Questo aspetto si fonda più particolarmente sul *mandala* a 81 quadrati, che corrisponde al corpo sottile del *Vâstu-Purusha* raffigurato nel quadrato come un uomo coricato faccia a terra[45], la testa verso oriente. In modo generale, e fatta astrazione da ogni figura antropomorfa, le linee che costituiscono il tracciato geometrico del

44. Cfr. il nostro studio «Le symbolisme du jeu des échecs», in *Etudes Traditionnelles*, Parigi, ottobre-novembre 1954.

45. Riguardo a questa posizione, cfr. la nota 27.

Vâstu-mandala sono identificate con misure del *Prâna*, il soffio vitale del *Vâstu-Purusha*. I principali assi e diagonali evidenziano le principali correnti sottili del suo corpo: le loro intersezioni formano i *marma*, i punti sensibili o nodi vitali che non devono essere incorporati nelle fondamenta di un muro, di un pilastro o di un portale. Bisogna anche evitare la coincidenza rigorosa delle assi di molti edifici, come quelli di un tempio e degli edifici annessi. Ogni trasgressione a questa regola avrà come conseguenza disturbi nell'organismo del donatore del tempio, che è considerato come il suo vero costruttore (*kāraka*) e che i riti di fondazione identificano col *Vâstu-Purusha* in quanto vittima sacrificale incorporata all'edificio.

Questa regola fa sì che certi elementi dell'architettura saranno leggermente spostati in rapporto allo schema rigorosamente simmetrico della pianta. Il simbolismo geometrico dell'insieme non sarà per questo meno evidente; al contrario, esso conserverà il suo aspetto di forma iniziale e non si confonderà con la forma puramente materiale del tempio. Ciò mostra con particolare evidenza come la concezione tradizionale di «misura» e di regolarità differisca da quella che esprimono la scienza e l'industria moderne, poiché quel che abbiamo detto a proposito dell'architettura indù è ugualmente valido, per principio, per ogni arte o artigianato tradizionale, quale che sia il suo fondamento religioso: le superfici e gli angoli di una chiesa romanica, per esempio, si rivelano sempre come inesatti quando vi si applicano misure rigorose, ma l'unità dell'insieme s'impone con ancor più nettezza. Si potrebbe dire che la regolarità dell'edificio si sottrae in qualche modo al controllo meccanico per reintegrarsi nell'intelligibile. In compenso la maggior parte delle costruzioni moderne mostra un'unità puramente «additiva» sempre presentando una regolarità «inumana» – perché apparentemente assoluta – nel dettaglio, come se si trattasse non tanto di «riprodurre» il modello trascendente mediante modi umani, ma di «sostituirlo» con una specie di copia magica assolutamente conforme, il che implica una confusione luciferina tra la forma materiale e la forma ideale o «astratta». Le costruzioni moderne mostrano, per questo, un rovesciamento del rapporto normale tra le forme essenziali e le forme contingenti, da cui risulta una specie di inattività visiva incompatibile con la

sensibilità – diremmo volentieri con la «sostanza iniziabile» – dell'artista contemplativo. È anche questo a cui mira, nell'architettura indù, il divieto di «ostruire» le correnti sottili dell'edificio sacro.

La forma corporea del tempio deve distinguersi dalla sua vita sottile, intessuta di *Prâna*, nello stesso modo in cui questa si distingue dalla sua essenza intellettuale, che è *Virâj*. Insieme, questi tre gradi esistenziali rappresentano la manifestazione totale di *Purusha*, l'essenza divina immanente al cosmo.

Detto in altra maniera, il tempio ha una mente, un'anima e un corpo, quanto l'uomo e quanto l'universo. Come il sacrificante vedico s'identifica spiritualmente con l'altare – che costruisce a misura del suo corpo – e in quello stesso modo con l'universo riassunto da quest'altare, così l'architetto del tempio s'identifica nell'edificio e in quel che rappresenta. Di conseguenza, ogni fase dell'opera architettonica è al tempo stesso una fase di realizzazione spirituale. L'artista conferisce alla sua opera qualcosa della propria forza vitale. In compenso, egli partecipa alla trasformazione che subisce questa forza in virtù della natura sacramentale e implicitamente universale dell'opera. In questo rapporto, l'idea del *Purusha* incorporato nell'edificio acquisisce una portata spirituale diretta.

VIII

La base del tempio non copre necessariamente tutta l'estensione del *Vâstu-mandala*; in generale le mura di fondamento sono parzialmente costruite più indietro o più avanti rispetto al quadrato del *mandala*, in modo da segnare l'incrocio degli assi cardinali o la stella delle otto direzioni. Questa articolazione del contorno del tempio sottolinerà la sua somiglianza con il *Meru*, la montagna polare. La sua parte inferiore, più o meno cubica, supporterà una serie di piani a scalinata a guisa di piramide: quest'ultima sarà coronata da una cupola apparente, la quale supera un asse verticale, l'«asse del mondo», che si ritiene attraversi il corpo del tempio a partire
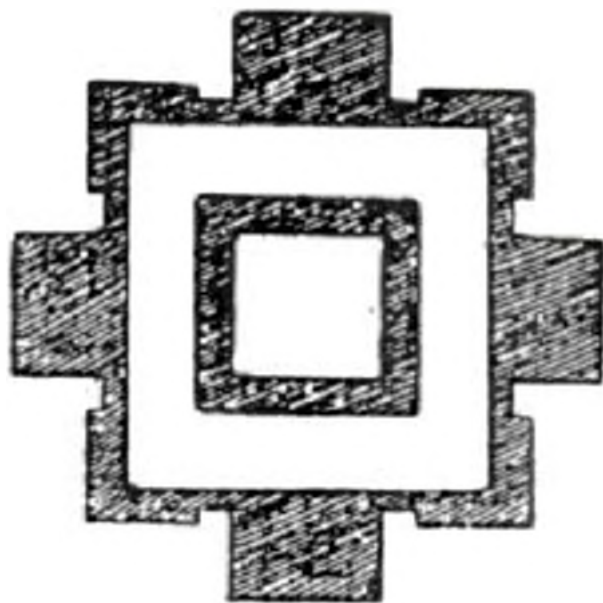
Figura 11. – Fondamenta di un tempio indù. Da Stella Kramrisch.

dal centro del *Garbhagriha*, il santuario-caverna nel cuore dell'edificio quasi interamente massiccio (fig. 11).

L'asse del mondo corrisponde alla realtà trascendente del *Purusha*, l'Essenza che attraversa tutti i piani dell'esistenza, collegando i loro rispettivi centri all'Essere incondizionato, simbolicamente posto al punto supremo dell'asse al di là della piramide dell'esistenza, che imita il tempio a piani multipli[46]. Nell'altare vedico, quest'asse è rappresentato da un canale d'aria che attraversa tre strati di mattoni e finisce, alla sua estremità inferiore, con l'«uomo d'oro» (*hiranyapurusha*) murato nell'altare. Se l'asse viene così sostituito con un vuoto, significa che non è solo il principio immobile, attorno al quale evolve il cosmo, ma anche la via che conduce fuori dal mondo, verso l'Infinito.

Il tempio indù ha una specie di cupola massiccia (*Sikhara*), da cui emerge l'estremità dell'asse. Questa cupola, che talvolta assume la forma di uno spesso disco, corrisponde naturalmente a quella del cielo: è il simbolo del mondo sovra-formale.

Il tempio indù – che non deve essere confuso con gli edifici vicini, gli atri e i padiglioni delle porte – solitamente non ha finestre che rischiarino il santuario, il quale comunica con l'esterno solo tramite un corridoio che

46. Cfr. René Guénon. *Le Symbolisme de la Croix*, op. cit.

si apre sul portale. In compenso le mura esterne sono il più delle volte ornate da nicchie che racchiudono immagini scolpite dei *deva* e sono come finestre massiccie, da cui la Divinità presente nel santuario si mostra agli adoratori compiendo la circumambulazione rituale attorno al tempio. Come regola generale la camera centrale del tempio, che si innalza al di sopra del *Brahmâsthana*, contiene solo il simbolo della Divinità, poiché tutte le rappresentazioni figurative sono ripartite sul vestibolo e sui muri esterni. La Divinità unica, dunque, si manifesta solo al di fuori sotto forme antropomorfe e multiple, che i pellegrini scoprono mano a mano che avanzano attorno al massiccio dell'edificio sacro, con i suoi promontori e i suoi strapiombi[47].

Nel rito di circumambulazione il simbolismo architettonico e plastico del tempio, che «fissa» i cicli cosmici, diventa a sua volta l'oggetto di una esperienza ciclica: il tempio è così l'asse del mondo attorno al quale evolvono gli esseri soggetti al *Samsara*; è il cosmo intero sotto il suo aspetto di legge immutabile e divina.

IX

L'architettura indù tende ad avvolgere la verticale di masse compatte, dai profili prolissi: in compenso afferma le linee orizzontali come altrettanti livelli d'acqua; la verticale corrisponde all'unità ontologica, l'essenza, che è «interiore» e trascendente, mentre l'orizzontale simboleggia il grado esistenziale. La ripetizione dell'orizzontale, favorita dalla costruzione massiccia, in strati sovrapposti, suggerisce la moltitudine indefinita dei gradi dell'esistenza. Questa indefinitezza è in qualche modo il riflesso, nella manifestazione, dell'Infinità divina. L'induismo è come ossessionato dalla nostalgia dell'Infinito, che identifica al tempo stesso nell'assoluto, in quanto pienezza indifferenziata, e nel relativo, come ricchezza inesauribile di possibilità di manifestazione, con questo ultimo aspetto che scompare nel

47. Cfr. Stella Kramrisch, op. cit.

primo. È qui il fondamento spirituale di questo pluralismo di forme, che conferisce all'arte indù qualcosa della natura esuberante di una foresta vergine, malgrado la semplicità dei suoi simboli.

Questo stesso pluralismo si afferma nella scultura figurativa con le immagini dei *deva* dalle membra moltiplicate, con le mescolanze di forme umane e animali, con tutto questo proteismo oscillante – agli occhi degli occidentali – tra la bellezza e la mostruosità. In realtà questa trasformazione del corpo umano, che lo avvicina in qualche modo agli organismi multiformi come le piante e certi animali marini, ha come scopo di «dissolvere» ogni affermazione individuale in un ritmo universale e indefinito; questo ritmo è il gioco (*lilâ*) dell'Infinito che si manifesta con la potenza inesauribile della Sua *Mâyâ*.

Questa potenza è in se stessa equivoca: è generosa con il suo fondo materno che produce gli esseri effimeri e li protegge; compensando ogni squilibrio con la sua ampiezza illimitata, ma è anche crudele per la sua magia che li trascina nel giro inesorabile del *Samsara*. Nell'iconografia del tempio indù, la sua doppia natura è simboleggiata dalla maschera proteica del *Kâla-mukha* o *kirtti-mukha* che corona gli archi delle porte e delle nicchie (fig. 12). Questa maschera ha le forme del leone e del mostro marino allo stesso tempo; non c'è mascella inferiore, come un cranio sospeso a foggia di trofeo, ma i suoi tratti sono ugualmente animati da un'intensa vita: le sue narici aspirano violentemente l'aria, mentre la gola sputa *makara* (delfini) e ghirlande che si svolgono lungo degli archi rampanti. È il volto «glorioso» e terribile della Divinità in quanto fonte di vita e di morte. L'enigma divino, la causa di questo mondo al tempo stesso reale e irreale, si nasconde dietro questa maschera di Gorgone: manifestando tale mondo, l'Assoluto si rivela e si nasconde simultaneamente: dota gli esseri dell'esistenza ma nel contempo li priva della Sua visione[48].

D'altronde, i due aspetti della *Mâyâ* divina sono rappresentati separatamente: i leoni o leogrifi (*shardûlas* o *vyalî*) che si impennano lungo i pila-

48. Il *Kâla-mukha* è anche la faccia di *Râhu*, il demone dell'eclisse. Cfr. Ananda K. Coomaraswamy, *The face of Glory*.
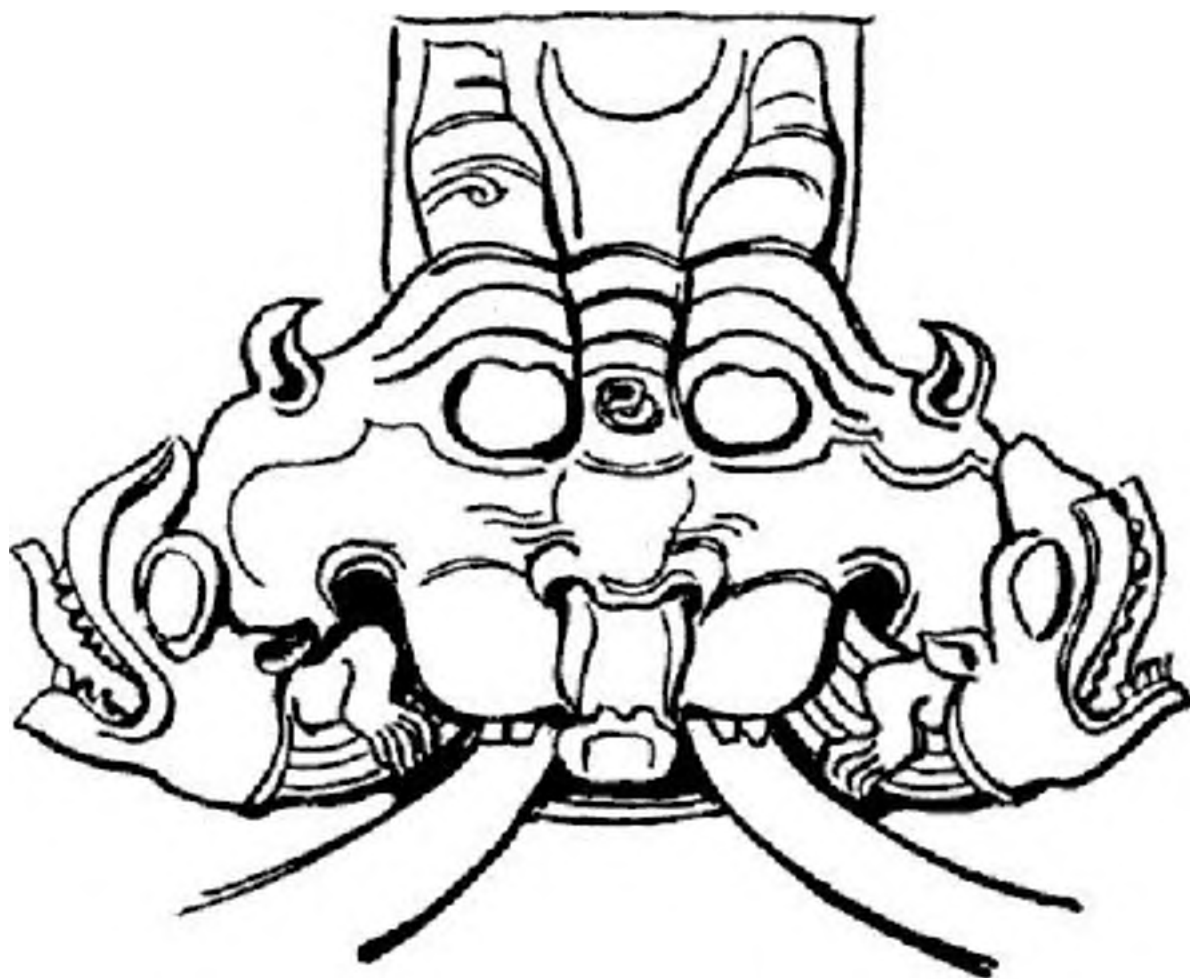
Figura 12. – *Kâla-mukha.*

stri e le nicchie rappresentano il suo aspetto terribile, mentre le giovani donne di bellezza celestiale (*surasundarîs*) incarnano il suo aspetto benefico.

Nell'esaltazione della bellezza femminile l'arte indù oltrepassa di molto l'arte greca il cui ideale spirituale, progressivamente ridotto a un ideale puramente umano, è il *cosmos* in quando opposto all'indefinitezza del *chaos*, e pertanto la bellezza del corpo maschio, con le sue proporzioni nettamente articolate. La bellezza morbida e indivisa del corpo femminile, la sua ricchezza volta per volta semplice e complessa, come quella del mare, sfugge all'arte greca, almeno sul piano intellettuale. L'ellenismo resta chiuso all'accettazione dell'Infinito, che confonde con l'indefinito. Non concepisce l'Infinità trascendente, quindi non la vede nemmeno sul piano «prakritico»*, cioè come oceano inestinguibile di forme. Del resto, l'arte

* Dal sanscrito *prakrita*, usuale, il *prâkrit* è l'insieme delle lingue e dei dialetti dell'India antica derivati dal sanscrito (*N.d.T.*).

greca si apre alla bellezza «irrazionale» del corpo femminile, che lo allontanerà dal suo *éthos*, solo all'epoca della sua decadenza. Nell'arte indù, invece, il corpo femminile appare come una manifestazione spontanea e innocente del ritmo universale, come un'onda dell'oceano primordiale o un fiore dell'albero del mondo.

Qualcosa di questa bellezza innocente avvolge anche le immagini dell'unione sessuale (*maïthuna*) che decorano i templi indù. Nel loro significato più profondo, queste immagini esprimono lo stato di unione spirituale, la fusione del soggetto e dell'oggetto, dell'interiore e dell'esteriore nel *samadhi*. Allo stesso tempo esse simboleggiano il complementarismo dei poli cosmici, dell'attivo e del passivo, e in tal modo l'aspetto passionale ed equivoco di queste immagini si eclissa così in una visione universale.

La scultura indù assimila senza sforzo, e senza perdere la sua unità spirituale, mezzi che altrove condurrebbero al naturalismo. Essa trasmuta la sensualità stessa, saturandola di una coscienza spirituale che si esprime nella tensione plastica delle superfici: sembrano fatte per rendere un suono puro, come quello di una campana. Questa qualità della scultura è il frutto di un metodo rituale che consiste nel distendere la superficie del proprio corpo, dalla testa ai piedi, col fine di spingere la chiarezza della coscienza fino ai limiti estremi della vita psico-fisica, che saranno in quel modo integrati nello spirito[49]. D'altra parte la coscienza corporea, che si riflette direttamente nella scultura delle figure, è tramutata dalla danza sacra: lo scultore indù è tenuto a conoscere le regole della danza di culto, che è la prima delle arti figurative, poiché ha come mezzo l'uomo stesso. Così la scultura si collega a due arti radicalmente diverse: per la sua tecnica artigianale è imparentata all'architettura, che è essenzialmente statica e che trasforma il tempo in spazio, mentre la danza trasforma lo spazio in tempo, assorbendolo nella continuità del ritmo. Dunque non deve stupire che due poli dell'arte indù, la scultura e la danza, abbiano generato

49. Questo ha dei rapporti con il senso della «fissazione» alchemica.

insieme quel che è forse il frutto più perfetto dell'arte indù e cioè l'immagine di *Shiva* danzante (tavola II).

La danza di *Shiva* esprime nello stesso tempo la produzione, la conservazione e la distruzione del mondo, in quanto fasi dell'attività permanente di Dio. *Shiva* è il «Signore della danza» (*Natarâjâ*). Lui stesso ha rivelato i principi della danza sacra al saggio Bharatamuni, che li codificò nel *Bharata-Nâtya-Shâstra*[50].

Nella statua classica del *Shiva* danzante si combinano in maniera perfetta le leggi statiche della scultura e il ritmo della danza: il movimento è concepito come una rotazione attorno a un asse immobile. Riposa per così dire nella propria ampiezza con la scomposizione in quattro gesti tipici, che si succedono come altrettante fasi. Non è per niente fisso, ma il suo ritmo è contenuto in una formula statica, come le onde di un liquido in un vaso: il tempo è integrato nell'atemporale. Le membra del dio si dispiegano un tal maniera che l'adorante, vedendo la statua di fronte, ne coglie le forme di primo acchito: esse sono inscritte nel piano del cerchio fiammeggiante, simbolo del *Prakriti*, senza che la loro polivalenza spaziale ne sia per questo diminuita. Al contrario: da qualsiasi parte si contempli la statua, il suo equilibrio statico resta perfetto, come quello di un albero che si dispiega nello spazio. La precisione plastica del dettaglio si allea con la continuità ininterrotta dei gesti.

Shiva danza sul demone sconfitto della materia caotica. Nella sua destra estrema tiene il tamburo, il cui battito corrisponde all'atto creatore. Con il gesto della mano alzata annuncia la pace, proteggendo quel che ha creato. La sua mano abbassata indica il piede che si distacca dal suolo, in segno di liberazione. Nella sinistra estrema porta la fiamma che distruggerà il mondo[51].

50. L'origine «celeste» della danza indù è indirettamente provata dal suo irradiamento nello spazio e attraverso i secoli: sotto una forma adattata al Buddhismo, ha influenzato lo stile coreografico del Tibet e di tutta l'Asia orientale, compreso il Giappone; a Giava è sopravvissuta all'islamizzazione dell'isola e, con l'intermediazione della danza tzigana, sembra aver determinato anche la danza spagnola.

51. Cfr. Ananda K. Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*, Londra, Simpkin Marshall, 1918.

Le immagini di *Shiva* danzante mostrano tanto gli attributi di un dio quanto quelli di un asceta o entrambi contemporaneamente, poiché Dio è al di là di tutte le forme e assume una forma solo per diventare la sua propria vittima.

Fondamenti dell'arte cristiana

I

Il Cristianesimo ha rivelato i suoi misteri in seno a un mondo caotico e di carattere profano; «irraggiava nelle tenebre» e non poté mai trasformare interamente l'ambiente della sua espansione. Per questo motivo l'arte cristiana, paragonata a quelle delle civiltà millenarie dell'Oriente, è stranamente discontinua, sia nel suo stile che nella sua qualità spirituale. Mostreremo più avanti come l'arte musulmana abbia potuto realizzare una certa omogeneità formale solo respingendo inizialmente l'eredità artistica del mondo greco-romano, almeno nel campo della pittura e della scultura. Per il Cristianesimo le cose si presentavano in altro modo: il pensiero cristiano, con il suo orientamento soteriologico, esigeva un'arte figurativa, perciò il Cristianesimo non poté fare un'astrazione dell'eredità artistica dell'antichità. Assumendola, ne incorporò certi germi di naturalismo, nel senso antispirituale del termine, e malgrado tutto il processo di assimilazione che questa eredità subì nel corso dei secoli, il suo naturalismo latente continuò a spuntare ogni volta che la coscienza spirituale si sopiva, e questo ben prima il Rinascimento che ruppe definitivamente con la tradi-

zione[52]. Mentre l'arte delle civiltà tradizionali d'Oriente non si scinde veramente in arte sacra e arte profana – poiché i modelli sacri determinano anche l'arte popolare – il mondo cristiano ha sempre conosciuto, di fianco a un'arte sacra nel senso rigoroso del termine, un'arte religiosa dalle forme più o meno «mondane».

L'arte di ispirazione veramente cristiana deriva dalle immagini, di origine miracolosa, di Cristo e della Vergine. Si accompagna a tradizioni artigianali, che sono cristiane per adozione, ma che hanno ugualmente un carattere sacro, nel senso che i loro metodi di creazione veicolano una saggezza primordiale che risponde spontaneamente alle verità spirituali del Cristianesimo. Queste due correnti (arte tradizionale delle icone e artigianato tradizionale) meritano da sole la denominazione di «arte sacra» nella civiltà cristiana.

La tradizione dell'immagine sacra, della «vera icona» (*vera icon*), è di essenza teologica ed è di origine sia storica che miracolosa, conformemente alla natura particolare del Cristianesimo: ne riparleremo più avanti. Se ai nostri occhi la filiazione di quest'arte si perde nell'oscurità dell'epoca precostantiniana, ciò non ha nulla di stupefacente, poiché molte altre tradizioni riconosciute come apostoliche si perdono anch'esse, alle origini, in questa relativa oscurità. Riguardo all'arte figurativa ci fu senza dubbio una certa riserva nei primi secoli del Cristianesimo, riserva condizionata al tempo stesso dall'influenza ebraica e dal contrasto con il paganesimo antico. Mentre la tradizione orale era ancora vivente dappertutto e il Cristianesimo non s'era ancora manifestato apertamente, la raffigurazione artistica delle verità cristiane poteva giocare solo un ruolo di molto contingente o sporadico. Ma più tardi, quando la libertà sociale da una parte e le esigenze della collettività dall'altra favorirono l'arte religiosa o la resero anche necessaria, è strano che la tradizione, con tutto il suo vigore spirituale, non abbia dotato questa possibilità di manifestazione con tutto lo spirito che poteva normalmente veicolare.

52. Si può dire la stessa cosa dei germi del razionalismo filosofico inseriti nel pensiero cristiano, e questo corrobora in modo singolare quel che diciamo dell'arte.

Quanto alla tradizione artigianale, le cui radici sono precristiane, è prima di tutto cosmologica, poiché l'opera artigianale imita affatto naturalmente la formazione del cosmo fuori dal caos; la sua visione delle cose non si apparenta dunque immediatamente alla rivelazione cristica, il cui linguaggio non ha nulla di cosmologico. Ma anche l'integrazione del simbolismo artigianale nel Cristianesimo costituiva una necessità vitale, poiché la Chiesa aveva bisogno di arti plastiche per rivestirsi di forme visibili, e non poteva appropriarsi dei mestieri senza tener conto delle possibilità spirituali che comportano. Del resto nell'economia psichica e spirituale della «città» cristiana il simbolismo artigianale era un fattore di equilibrio: esso compensava per così dire la pressione unilaterale della morale cristiana, profondamente ascetica, manifestando le verità divine sotto un aspetto relativamente non morale e in ogni caso non volitivo. Esso oppone una visione del cosmo che è santa per la sua bellezza[53] al sermone che insiste su quel che bisogna fare per divenire santo e, con l'ambiente che crea, fa partecipare naturalmente e quasi involontariamente gli uomini al mondo della santità.

Laddove il Cristianesimo spogliò l'eredità artigianale dei caratteri fittizi di cui l'aveva rivestito, il naturalismo greco-romano, ebbro di glorie umane, ne liberò gli elementi perenni, quegli stessi che descrivono le leggi cosmiche[54].

Il punto di congiunzione fra la tradizione puramente cristiana, di essenza teologica, e la cosmologia pre-cristiana è nettamente indicato nei segni

53. «La gnosi, per il fatto stesso che è un "conoscere" e non un "volere", è incentrata su "quel che è" e non su "quello che dovrebbe essere"; ne risulta un modo di affrontare il mondo e la vita che è molto differente dalla maniera in cui i volitivi affrontavano le vicissitudini dell'esistenza, che forse era più "meritoria" ma meno "vera"» (Frithjof Schuon, *Sentiers de la Gnose*, capitolo «La gnose, langage du Soi», Parigi, La Colombe, 1957).

54. È da notare che la forma generale del tempio cristiano non tramanda quella del tempio greco-romano ma le forme della basilica con abside ed edifici a cupola; questi ultimi apparirono a Roma in un'epoca relativamente tarda.

L'interno del Pantheon, con la sua immensa cupola che riceve la luce dall'alto, dall'«occhio solare», ha sicuramente una sua grandezza, che però viene neutralizzata dal carattere antropomorfo e banale dei dettagli. È una specie di grandezza filosofica, se si vuole, ma non ha niente a che vedere con la contemplazione.
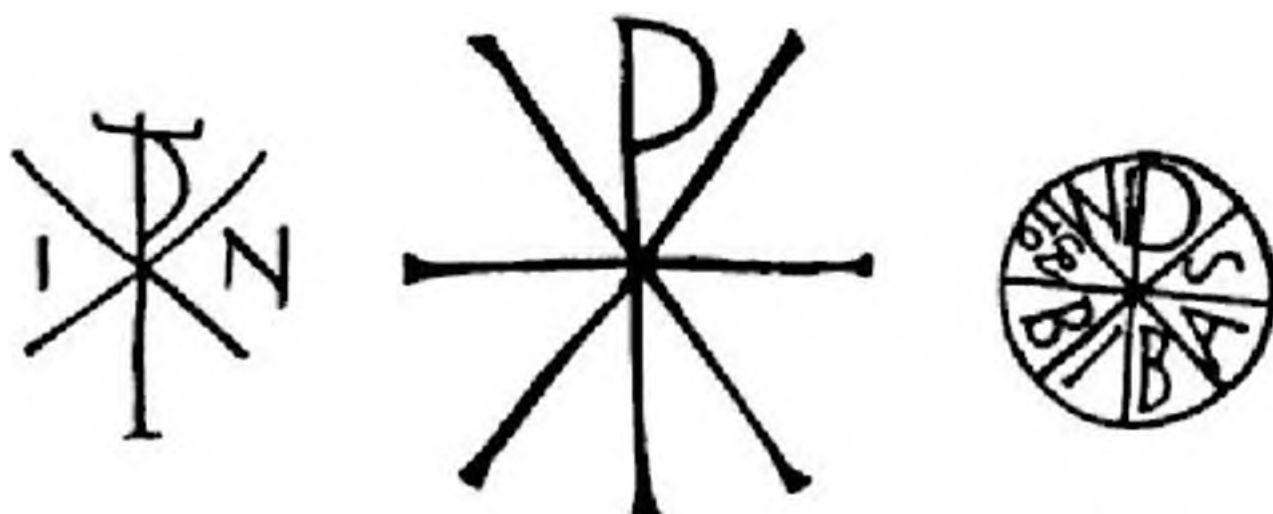
Figura 13. – Tre forme diverse del monogramma cristico delle catacombe. Da Oskar Beyer.

cristici delle catacombe, e specialmente nel monogramma che costituisce una ruota a sei o otto raggi. Si sa che questo monogramma, il cui uso è tra i più antichi, è formato dalle lettere X e P (Chi e Rho) sole oppure combinate con una croce. Quando questo segno è inscritto in un cerchio, la forma della ruota cosmica è evidente; talvolta è sostituito da una semplice croce inscritta nel cerchio. La natura solare di quest'ultimo non lascia dubbi: in certe iscrizioni cristiane delle catacombe, lo stesso cerchio è dotato di raggi «a mani», elemento derivato dagli emblemi solari dell'antico Egitto. Del resto il monogramma combinato con la croce si apparenta con la croce ansata (l'*ankh* egiziano) grazie all'ansa del P, che orna l'asse verticale (fig. 13).

Il cerchio che attornia il segno non è altro che l'orbita solare divisa dai due assi del cielo. La ruota a sei raggi somiglia alla croce a tre dimensioni proiettata su un piano; in quanto alla ruota a otto raggi, formata dal monogramma e dalla croce combinati, è analoga alla «rosa dei venti», lo schema delle quattro direzioni cardinali e delle quattro direzioni intermedie del cielo.

Non bisogna mai perdere di vista che per gli uomini dell'antichità e del Medio Evo lo spazio fisico considerato nella sua totalità è sempre l'oggettivazione dello «spazio spirituale»: di fatto, è sicuramente questo, poiché la sua omogeneità logica consiste sia nello spirito di conoscenza che nella realtà fisica.
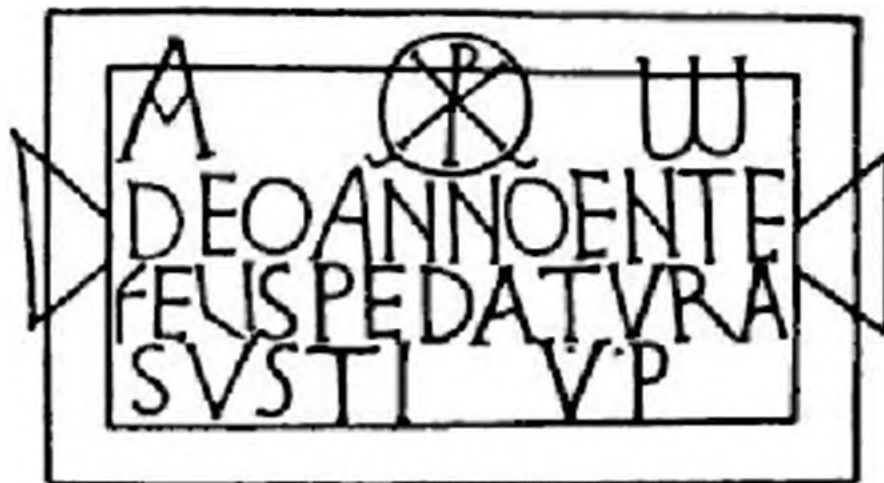
Figura 14. – Iscrizione paleocristiana delle catacombe con il monogramma cristico tra l'Alfa e l'Omega. Il cerchio solare del monogramma è dotato di «mani di luce», secondo un modello egiziano. Da Oskar Beyer.

Il monogramma del Cristo si trova molto spesso tra le due lettere alfa e omega, che simboleggiano il principio e la fine (fig. 14). La combinazione della croce, del monogramma e del cerchio definisce il Cristo come sintesi spirituale dell'universo. Lui è il tutto, Lui è l'inizio, la fine e il mezzo atemporale, è il «sole vittorioso» e «invincibile» (*sol invictus*), la Sua croce sorregge il cosmo[55] e lo giudica. Per questo il monogramma è anche il segno della vittoria: l'imperatore Costantino, il cui ruolo di monarca supremo doveva rappresentare anch'esso il *sol invictus*, inscrive questo segno sul suo stendardo, manifestando così che il senso cosmico dell'impero romano si compiva nel Cristo.

Il Cristo è paragonato al *sol invictus* anche nella liturgia e l'orientamento dell'altare conferma questa assimilazione. Come molti misteri antichi, la liturgia ripercorre il dramma del sacrificio divino in conformità con il significato generale delle zone dello spazio e delle misure cicliche del tempo. L'immagine cosmica del Verbo è il sole.

L'integrazione delle tradizioni artigianali (dunque a forma cosmica) nel Cristianesimo era stata provvidenzialmente preparata con l'istituzione del

55. Nella festa ortodossa dell'Innalzamento della Croce, la liturgia esalta il potere universale della Croce, che «fa nuovamente fiorire la vita incorruttibile che comunica alle creature la deificazione e che atterra definitivamente il demonio». Si riconoscerà in queste parole l'analogia con l'albero del mondo, asse immutabile del cosmo.

calendario solare, opera di Giulio Cesare[56] – che si era ispirato alla scienza egiziana – e con la trasposizione di questo calendario e delle principali feste solari nell'anno liturgico cristiano. Non bisogna trascurare il fatto che il riferimento ai cicli cosmici è fondamentale per le tradizioni artigianali e in particolare per l'architettura, come abbiamo visto per la costruzione del tempio: questa, in effetti, si presenta come una vera «cristallizzazione» dei cicli celesti. Il significato delle direzioni dello spazio non può essere dissociato da quello delle fasi del ciclo solare: questo è un principio comune all'architettura arcaica e alla liturgia.

Ritroveremo nell'architettura cristiana lo schema fondamentale della croce inscritta nel cerchio. È significativo che questo tracciato sia al tempo stesso il simbolo di Cristo e la sintesi del cosmo: il cerchio rappresenta sia la totalità dello spazio, e pertanto la totalità dell'esistenza, sia il ciclo celeste, le cui divisioni naturali (indicate dall'incrocio degli assi cardinali) sono proiettate nella forma rettangolare del tempio. La pianta della chiesa sottolinerà la forma della croce, e ciò corrisponde non solo al senso specificatamente cristiano di tale figura, ma anche al suo ruolo cosmologico nell'architettura pre-cristiana: l'incrocio degli assi cardinali è l'elemento mediatore tra il cerchio del Cielo e il quadrato della terra. Ebbene, la prospettiva cristiana esamina innanzitutto il ruolo del mediatore divino.

II

Il simbolismo del tempio cristiano poggia sull'analogia tra il tempio e il corpo del Cristo, in conformità alle parole del Vangelo: «Gesù rispose loro: "Distruggete questo tempio e in tre giorni lo farò risorgere!". Allora i Giudei dissero: "Quarantasei anni è durata la costruzione di questo tempio e tu lo faresti risorgere in tre giorni?". Ma egli parlava del tempio del suo corpo» (Giovanni 2,19-21).

56. Ci si ricorderà che Dante fa di Cesare l'artigiano del mondo destinato a ricevere la luce del Cristo.

Qui ricordiamo che il tempio di Salomone, sostituito prima dell'epoca di Cristo dal tempio di Zorobabele, era la dimora della *Shekhina*, la Presenza divina sulla terra. Secondo la tradizione ebraica, questa Presenza, ritirata dalla terra in seguito alla caduta di Adamo, era venuta ad abitare il corpo dei patriarchi. Più tardi Mosè le preparò un'abitazione mobile nel tabernacolo e, in modo più generale, nel corpo del popolo di Israele purificato[57]. Salomone le costruisce una dimora fissa secondo la pianta che era stata rivelata a suo padre David: «Allora Salomone disse: "Il Signore ha detto che Egli abiterebbe nella nuvola. Ho fatto edificare con ogni cura questa casa per tua abitazione (o Dio), per tuo incrollabile trono in sempiterno!"» (2 Re 8,12-13). «Ed ora, o Signore, Dio d'Israele, si compiano le tue parole, che tu hai dette al tuo servo David mio padre. È dunque credibile che Dio abiti veramente sulla Terra? Se il cielo e i cieli dei cieli non ti possono comprendere, quanto meno questa casa che ho edificata?» (*Ibid.* 26-28). «Appena Salomone ebbe finito di pregare, cadde dal cielo il fuoco che consumò l'olocausto e le altre vittime, mentre la gloria (*shekhina*) del Signore riempiva il tempio. I sacerdoti non potevano entrare nel Tempio, perché la gloria del Signore lo riempiva» (2 Cronache 7,1-2).

Il tempio di Salomone sarà sostituito dal corpo di Cristo[58]. Quando questo muore sulla croce, il velo davanti al sancta sanctorum del tempio si squarcia. Il corpo di Cristo è anche la Chiesa in quanto comunità di santi: il simbolo di questa Chiesa è il tempio cristiano.

Secondo i Padri della Chiesa, l'edificio sacro rappresenta prima di tutto Cristo come divinità manifesta sulla terra; nello stesso tempo rappresenta l'universo costruito con sostanze visibili e invisibili e infine l'uomo e le sue diverse «parti»[59]. Secondo certi Padri il sancta sanctorum è un'imma-

57. La vita nomade, l'assenza di un santuario fisso e l'interdizione delle immagini sono in rapporto con questa purificazione del popolo di Israele.

58. Secondo sant'Agostino, Salomone costruì il tempio come «simbolo» della Chiesa e del corpo del Cristo (*Enarrationes in Psalmos* 126). Secondo Teodoreto il tempio di Salomone è il prototipo di tutte le chiese costruite sulla terra.

59. Sant'Agostino paragona il tempio di Salomone alla Chiesa, di cui i credenti sono le pietre di costruzione, e le cui fondamenta sono i profeti e gli apostoli. Tutti questi elementi sono legati tra loro

gine dello Spirito, la navata è un'immagine della ragione, il simbolo dell'altare li riassume entrambi[60]. Secondo altri Padri il sancta sanctorum, cioè il coro o l'abside, raffigura l'anima mentre la navata è analoga al corpo: l'altare è il cuore[61]. Alcuni liturgisti medioevali come Dorando da Mende e Onorio d'Autun paragonano la pianta della cattedrale alla forma del crocifisso: la sua testa corrisponde all'abside orientata, le due braccia si estendono nel transetto, il torso e le gambe riposano nella navata, il cuore è situato nel punto in cui si trova l'altare maggiore. Questa rappresentazione ricorda il simbolismo indù del *Purusha* incorporato nella pianta del tempio: in entrambi i casi, l'Uomo-Dio incarnato nell'edificio sacro è il sacrificio che riconcilia il cielo con la terra. È concepibile che l'interpretazione cristiana della pianta del tempio abbia ripreso un simbolismo molto più antico, adattandolo alla prospettiva cristiana, ma è ugualmente possibile e anche più probabile che due concezioni spirituali analoghe siano nate indipendentemente l'una dall'altra.

Si noterà che il simbolismo indù esprime la manifestazione divina in maniera generale. Il *Vâstu-Purusha-mandala* è un diagramma del rapporto Spirito-materia o essenza-sostanza; la parabola cristiana del tempio invece contempla la «discesa» particolare del Verbo sotto forma umana; il principio metafisico è lo stesso ma i messaggi sacri sono diversi.

Secondo la dottrina dei Padri l'incarnazione del Verbo è in quanto tale un sacrificio, non solo a causa della Passione, ma prima di tutto perché la Divinità è «umiliata» all'estremo con la Sua discesa in forma umana e terrestre. È vero che Dio come tale, nella sua Essenza eterna, non subisce il sacrificio; ciò nonostante, siccome la sofferenza dell'Uomo divino non avrebbe la sua reale portata senza la presenza in lui della natura divina, il

dalla Carità (*Enarrationes in Psalmos* 39): questo simbolismo è stato sviluppato da Origene. San Massimo Confessore vede nella Chiesa costruita sulla terra il corpo di Cristo, ma anche l'uomo e l'universo.

60. Secondo san Massimo Confessore

61. Secondo sant'Agostino. Cfr. anche Simeone di Tessalonica, *De divino Templo*, Patrologia Migne.

sacrificio ricade pur sempre, in un certo qual modo, su Dio, il cui amore infinito ingloba l'«alto» e il «basso».

Allo stesso modo, secondo la dottrina indù, *Purusha* in quanto essere supremo non potrebbe subire i limiti del mondo nel quale e per il quale si manifesta. Tuttavia, egli assume in qualche modo questi limiti, poiché essi sono contenuti, come possibilità, nella Sua propria infinità.

Queste considerazioni non ci allontanano dal nostro soggetto: aiuteranno ad afferrare lo stretto legame che esiste tre il significato del tempio come corpo dell'Uomo divino e il suo significato cosmologico, poiché il cosmo rappresenta, secondo il senso più generale, il «corpo» della divinità rivelata. È qui il punto in cui la dottrina iniziatica degli antichi «franco-massoni» si riunisce alla cristologia.

Abbiamo già mostrato come l'analogia costitutiva tra il cosmo e l'edificio viene stabilita con procedimento dell'orientamento. Si può ammettere che il cerchio dello gnomone che permetteva di trovare gli assi est-ovest e nord-sud rappresentava anche il cerchio direttore, da cui venivano dedotte tutte le misure dell'edificio. Si sa che le proporzioni di una chiesa risultavano generalmente dalla divisione armoniosa di un grande cerchio, cioè dalla sua divisione per cinque o per dieci. Questo metodo pitagorico che i costruttori cristiani avevano probabilmente ereditato dai *collegia fabrorum*[62] non era usato solo nella pianta orizzontale ma anche secondo una pianta verticale[63], in modo che il corpo dell'edificio era come inscritto in una sfera immaginaria. Qui c'è un simbolismo molto ricco e adeguato in rapporto a quello di cui si tratta: il cristallo dell'edificio sacro si coagula così fuori dalla sfera indefinita del cosmo. Questa sfera è anche come l'immagine della natura universale del Verbo, la cui forma concreta e terrestre sarà il tempio (fig. 15).

62. Cfr. Paul Nadon, *Les Origines religieuses et corporatives de la Franc-Maçonnerie*, Parigi, Dervy, 1953.

63. Cfr. Ernst Moessel, *Die Proportion in Antike und Mittelalter*, Monaco, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1926.
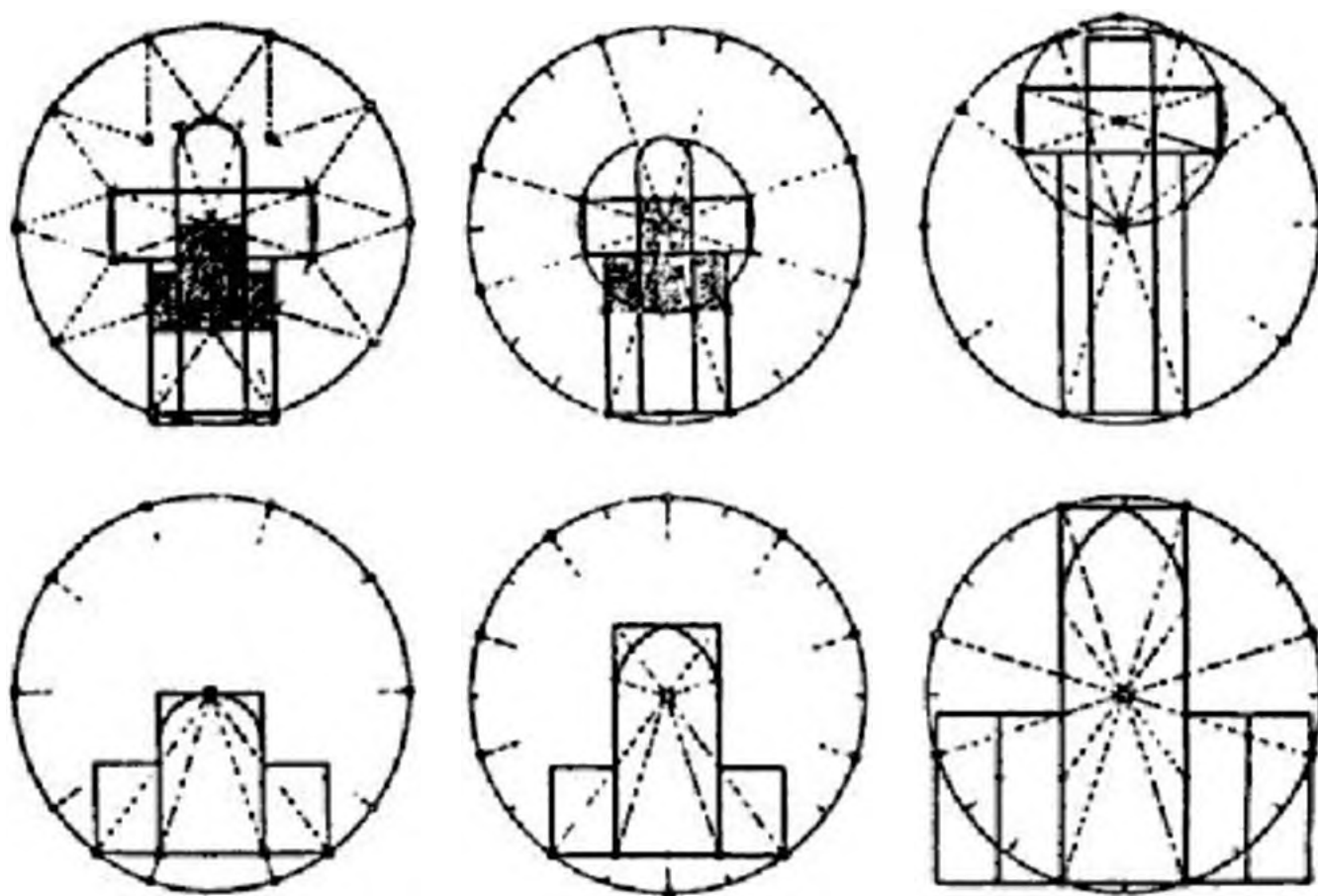
Figura 15. – Alcuni tipi di proporzioni di chiese medievali. Da Ernst Moessel.

La divisione denaria non corrisponde alla natura puramente geometrica del cerchio visto che il compasso lo divide in sei e in dodici; essa corrisponde al ciclo di cui indica le fasi successivamente decrescenti secondo la formula 4 + 3 + 2 + 1 = 10. In questo metodo di stabilire le proporzioni di un edificio c'è dunque qualcosa della natura del tempo; perciò non è inutile dire che le proporzioni di una cattedrale del Medio Evo riflettono un ritmo cosmico. D'altronde la proporzione è nello spazio quel che il ritmo è nel tempo, e sotto questo rapporto è significativo che la proporzione armoniosa derivi dal cerchio, l'immagine più diretta del ciclo celeste. Così, la natura indivisa del cerchio si comunica in qualche modo all'ordine architettonico, la cui unità sarà non razionale, inafferrabile nell'ordine puramente quantitativo.

Allo stesso modo in cui l'edificio sacro è una immagine del cosmo, è *a fortiori* un'immagine dell'Essere e delle sue possibilità, che sono come «esteriorizzate» o «obiettivizzate» nell'edificio cosmico. La pianta geome-

trica dell'edificio simboleggia dunque il «Piano divino»*, e rappresenta al tempo stesso la dottrina che ogni artigiano, collaborando alla costruzione, poteva concepire e interpretare nella misura della sua propria arte; era una dottrina al tempo stesso segreta e patente.

Anche il tempio, come il cosmo, è prodotto partendo dal caos. Il materiale di costruzione, legno, tegola o pietra, corrisponde alla *hilé* o *materia prima*, la sostanza plastica del mondo. Il muratore che taglia una pietra vede in essa la *materia* che parteciperà alla perfezione dell'esistenza solo nella misura in cui assumerà una *forma* determinata per lo Spirito.

Gli strumenti che servono a trasformare la materia bruta simboleggiano così gli «strumenti» divini che «forgiano» il cosmo partendo dalla *materia prima* indifferenziata e amorfa. Ricordiamo a questo riguardo che, nelle mitologie più diverse, gli strumenti sono identificati con attributi divini, cosa che spiega come mai nelle iniziazioni artigianali la trasmissione iniziatica era strettamente legata alla consegna degli strumenti del mestiere. Dunque si potrà dire che lo strumento è più dell'artista, nel senso che il suo simbolismo supera l'individuo come tale. È come il segno esteriore di una facoltà spirituale che lega l'uomo al suo prototipo divino, il *Logos*. Del resto, lo strumento è analogo all'arma, che si trova anch'essa come attributo divino[64].

Così gli strumenti dello scultore, la mazzuola e lo scalpello, sono ad immagine degli «agenti cosmici» che differenziano la materia prima, rappresentata qui dalla pietra grezza. Il complementarismo dello scalpello e della pietra si trova del resto necessariamente, sotto altre forme, nella maggior parte dei mestieri tradizionali, se non in tutti: l'aratro ara la terra[65] come lo

* Gioco di parole non traducibile in italiano. L'autore sfrutta l'omonimia tra la parola «piano» e «pianta» che in lingua francese sono un unico termine: *plan* (*N.d.T.*).

64. Lo strumento divino – e anche l'arma divina – per eccellenza è il lampo, che simboleggia il Verbo o l'intelletto primario e che a sua volta è simboleggiato da scettri rituali, come il *vajra* nell'iconografia indù e buddhista. Ricordiamo anche la potenza leggendaria di certe spade celebri.

65. L'arte di arare è spesso concepita come avente un'origine divina. Fisicamente, l'atto di arare la terra ha per effetto di aprirla all'aria che favorisce la fermentazione indispensabile alla assimilazione della terra da parte dei vegetali: simbolicamente la terra è aperta alle influenze del cielo, e

scalpello lavora la pietra ed è ancora allo stesso modo, parlando dal punto di vista del principio, che la penna «trasforma» la carta[66]. Lo strumento che taglia o modella appare sempre come l'agente di un principio maschio che determina una materia femmina. Lo scalpello corrisponde in modo molto evidente a una facoltà di distinzione o di discriminazione: attivo riguardo alla pietra, diventa passivo a sua volta quando lo si considera nella sua connessione con la mazzuola di cui subisce per così dire l'«impulso». Nella sua applicazione iniziatica e «operativa» lo scalpello simboleggia una conoscenza distintiva e la mazzuola la volontà spirituale che «attualizza» o «stimola» questa conoscenza. La facoltà cognitiva si trova così spostata al di sotto della facoltà volitiva, cosa che a prima vista sembra contraria alla gerarchia normale, ma questo rovesciamento apparente si spiega con l'inversione meta-fisicamente necessaria che subisce in campo pratico il rapporto di principio secondo il quale la conoscenza precede la volontà. Del resto è la mano destra che maneggia la mazzuola e la sinistra che guida lo scalpello. La conoscenza iniziale pura, «dottrinale» se si vuole (il «discernimento» in questione è solo l'applicazione pratica o «metodica») non interviene «attivamente» o diciamo «direttamente» nel lavoro di realizzazione spirituale ma lo ordina conformemente alle verità immutabili; questa conoscenza trascendentale si trova simboleggiata, nel metodo spirituale dell'intagliatore di pietre, dai diversi strumenti di misura, come il filo a piombo, la livella, la squadra e il compasso, immagini di archetipi immutabili che reggono tutte le fasi dell'opera[67]. Per analogia

l'aratro è l'agente attivo o l'organo generatore di quest'ultimo. Segnaliamo per inciso che la sostituzione dell'aratro da parte delle macchine ha ridotto molte terre fertili alla sterilità e le ha trasformate così in deserto. È la maledizione riguardante le macchine di cui parla René Guénon nel suo libro *Le regne de la quantité et les signes des temps*, Parigi, Gallimard, 1950.

66. Il simbolismo del calamo e del libro gioca un ruolo molto importante nella tradizione islamica. Secondo la dottrina dei Sufi, il «calamo supremo» è l'«Intelletto universale» e la «tavola custodita» su cui il calamo incide i destini del mondo corrisponde alla *Materia prima*, la «Sostanza» non creata – o non manifesta – che sotto gli impulsi dell'«Intelletto» o dell'«Essenza» produce tutto quel che comporta la «creazione». Cfr. il nostro libro *Introduzione alle dottrine esoteriche dell'Islam*, op. cit.

67. Si può anche dire che questi strumenti corrispondono alle diverse «dimensioni» della conoscenza. Cfr. Frithjof Schuon, *Unità trascendente delle religioni*, op. cit.

con certe iniziazioni artigianali esistenti ancora oggi in Oriente, possiamo supporre che l'attività ritmica del tagliatore di pietre si combinasse talvolta con l'invocazione, sonora o interiore, di un nome divino. Questo nome, che poteva essere un simbolo del Verbo creatore in trasformazione, era allora come un dono che la tradizione ebrea o cristiana aveva legato all'artigianato.

Quel che abbiamo appena detto sul lavoro di scultore permette di capire che l'insegnamento iniziatico trasmesso nelle corporazioni artigianali doveva essere più «visivo» che «verbale» o «teorico». La sola applicazione pratica dei dati geometrici elementari doveva risvegliare spontaneamente certi «presentimenti» di realtà metafisiche negli artigiani dotati per la contemplazione. L'impiego di strumenti di misura considerati come «chiavi» spirituali aiutava a capire il rigore ineluttabile delle leggi universali, prima nell'ordine «naturale» con l'osservazione delle leggi statiche, e in seguito nell'ordine «sovrannaturale», con l'intuizione, attraverso queste leggi, dei loro archetipi universali. Questo presuppone, beninteso, che le leggi «logiche» che si liberano dalle regole geometriche e statiche non fossero ancora racchiuse arbitrariamente nei limiti della nozione di materia fino a essere confuse con l'inerzia del «non-spirituale».

Il lavoro artigianale, se concepito in questa maniera, diventa un rito; tuttavia, poiché abbia realmente una tal qualità, bisogna che sia ricollegato a una fonte di Grazia. Il legame che unisce l'atto simbolico al suo prototipo divino deve diventare il canale di una influenza spirituale che opera una «trasmutazione» intima della coscienza: in effetti si sa che l'iniziazione artigianale comportava un atto quasi sacramentale di filiazione spirituale.

Lo scopo della realizzazione artistica o artigianale era la «padronanza», cioè il possesso perfetto e spontaneo dell'arte, poiché la padronanza pratica coincideva con uno stato di libertà e di veridicità interiori: era lo stato che Dante simboleggia con il paradiso terrestre posto sulla cima della montagna del purgatorio. Arrivato alla soglia di questo paradiso, Virgilio dice a Dante: «Da questo momento, non aspettare più la mia parola, né il mio consiglio, perché il tuo giudizio è libero, dritto e sano, e sarebbe una colpa non obbedirgli, così io ti istituisco maestro di te stesso, con la corona

e la mitra»[68]. Virgilio impersona la saggezza precristiana che conduce Dante attraverso i mondi fisici fino al centro dello stato umano, lo stato edenico da cui comincia l'ascensione ai «cieli», simboli degli stati sovraformali. L'ascensione del monte del purgatorio corrisponde alla realizzazione di quel che l'antichità chiamava «Piccoli Misteri», mentre la salita alle sfere celesti corrisponde alla conoscenza dei «Grandi Misteri». Se abbiamo parlato di questo simbolismo è perché colloca perfettamente la portata di un'iniziazione cosmologica, come l'iniziazione artigianale[69].

È importante tenere presente che per ogni artista o artigiano che collaborava alla costruzione di una chiesa la teoria era visibilmente manifestata dall'insieme dell'edificio riflettente il cosmo o il piano divino. La padronanza consisteva dunque in una partecipazione cosciente al piano del «Grande Architetto dell'Universo», piano che si rivela precisamente nella sintesi di tutte le proporzioni del tempio e che coordina le aspirazioni di tutti quelli che partecipano all'opera cosmica.

Si potrebbe dire, in modo generale, che l'elemento intellettuale del metodo si manifestava nella forma regolare che bisognava imporre alla pietra. Perché la *forma**, secondo la sua nozione aristotelica, gioca il ruolo dell'«essenza»; è lei che riassume in qualche modo le qualità essenziali di un essere o di un oggetto e si oppone così alla *materia*. Secondo l'applicazione iniziatica i modelli geometrici rappresentano gli aspetti della verità spirituale mentre la pietra sarà l'anima dell'artista; il lavoro sulla pietra, che consiste nel togliere il superfluo e a conferire una «qualità» a quel che è ancora solo una «quantità» grezza, corrisponde allo sboccio delle virtù che nell'anima umana sono i supporti e allo stesso tempo i frutti della conoscenza spirituale. Secondo Dorando di Mende, la pietra «tagliata in an-

68. *Non aspettar mio dir più, né mio cenno;*
Libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
E fallo fora non fare a suo senno
Per ch'io te sopra te corono e mitrio.
(*Purgatorio*, XXVII, 139-140)

69. Cfr. René Guénon, *L'Esotérisme de Dante*, Parigi, Editions Traditionnelles, 1939.

* In latino nel testo (*N.d.T.*).

goli retti e levigata» rappresenta l'anima dell'uomo santo e costante che per mano dell'Architetto divino sarà murata nel tempio spirituale[70]. Secondo un'altra parabola, l'anima si trasforma da pietra grezza, irregolare e opaca, in pietra preziosa, penetrata dalla Luce divina e che la riflette con le sue sfaccettature.

III

In quel che precede abbiamo intenzionalmente scelto i termini di *forma* e *materia*, familiari alle menti del Medio Evo, per definire i poli dell'opera d'arte. Aristotele, che riconduceva la natura di ogni essere o oggetto a questi due principi fondamentali, nelle sue dimostrazioni si riferiva al processo artistico, poiché i due principi di cui si tratta non sono determinazioni logiche *a priori*: sono più di questo. Il pensiero non li deduce ma li presuppone, in modo che la loro concezione non si fonda essenzialmente sull'analisi razionale, ma bensì su un'intuizione intellettuale, il cui normale supporto non è l'argomentazione ma il simbolo. Ebbene, il simbolo più evidente di questo complementarismo ontologico è la relazione tra il modello o l'idea (*eidos*) che preesiste nella mente dell'artista e la materia – legno, argilla, pietra o metallo – che riceverà l'impronta di questa idea. Senza l'esempio della materia plastica, la *materia* o *hylé* ontologica non può essere concepita, poiché non è né misurabile né definibile: è «amorfa» non solo nel senso relativo in cui una materia artigianale è «amorfa» o grezza, ma in maniera radicale, poiché è sprovvista di caratteri intelligibili prima di venire unita a una *forma*. D'altra parte, se la *forma* è in qualche modo concepibile in sé, essa non è tuttavia immaginabile al di fuori della sua unione con la *materia* che la determina prestandole una «estensione» sottile o quantitativa. Insomma, se i due principi ontologici, una volta riconosciuti, sono intellettualmente evidenti, non è nemmeno vero che la loro

70. Secondo la parola dell'Apostolo: «*Anche voi, come pietre viventi, siete edificati per formare una casa spirituale*» (Prima lettera di Pietro 2.5).

dimostrazione non saprebbe verificarsi sul simbolismo concreto offerto dall'opera artistica o artigianale. Ebbene, la portata di questo simbolismo oltrepassa di molto il campo razionale in modo che bisogna credere che Aristotele abbia ripreso le nozioni di *eidos* e di *hylé* (che i latini tradurranno con quelle di *forma* e di *materia*) da una tradizione reale, cioè un modo di insegnamento ripreso dalla dottrina e dall'arte divina al tempo stesso.

Notiamo, del resto, che l'espressione greca *hylé* definisce letteralmente il legno: questo rappresenta in effetti la materia artigianale delle civiltà arcaiche per eccellenza. In certe tradizioni asiatiche, e specialmente nel simbolismo indù e tibetano, il legno è anche considerato come un equivalente «tangibile» della *materia prima*, la sostanza plastica universale.

L'esempio artistico, di cui Aristotele si serve come punto di partenza concettuale, vale pienamente solo se ci si riferisce all'arte tradizionale, in cui il modello, che gioca analogicamente il ruolo del principio «formale», è veramente l'espressione di un'essenza, cioè di una sintesi di qualità trascendenti: nella pratica dell'arte, questa essenza qualitativa sarà veicolata da uno schema simbolico suscettibile di molteplici applicazioni «materiali». A seconda della materia che riceverà l'impronta del modello, quest'ultimo rivelerà più o meno le sue qualità intrinseche, proprio come la forma essenziale di un essere è più o meno manifesta a seconda della capacità plastica della sua *materia*. D'altra parte, è la forma che farà uscire la natura propria della materia, e anche sotto questo aspetto l'arte tradizionale è più vera di un'arte naturalista o illusionista, che tende a dissimulare i caratteri propri della materia plastica. Ricordiamo ancora una volta che la relazione *forma-materia* fa sì che la prima non diventi «misurabile» se non combinandosi con la seconda, mentre quest'ultima è intelligibile solo in virtù della prima.

Se l'esistenza individuale è sempre intessuta di *forma* e di *materia*, è perché la polarità di cui si tratta ha il suo fondamento nell'Essere stesso. In effetti la *materia* si riconduce alla *materia prima*, la sostanza passiva universale, mentre la *forma* corrisponde al polo attivo dell'Essere: l'essenza. Riguardo un essere particolare, essa rappresenta il suo archetipo,

la sua possibilità permanente nello Spirito o in Dio. È vero che Aristotele non fa quest'ultima trasposizione; non riporta la *forma* al suo principio metacosmico, sicuramente poiché si limita consapevolmente al solo campo accessibile al suo metodo di dimostrazione, essendo questo campo caratterizzato dalla possibile coincidenza delle leggi ontologiche e logiche. Tuttavia gli assiomi di Aristotele, come il complementarismo ilemorfico presuppongono un fondo metacosmico che il pensiero medievale trovava del tutto naturalmente nella visione platonica delle cose. La dottrina di Platone e quella di Aristotele si contraddicono sul solo piano razionale; se si capiscono le parabole di Platone, esse inglobano questo aspetto di realtà che Aristotele esamina escludendo tutto il resto. L'alto Medio Evo ebbe dunque ragione di subordinare la prospettiva aristotelica a quella di Platone[71].

Che si accetti la dottrina di Platone nella sua forma dialettica particolare o che ci si creda obbligati a rifiutarla, non si potrà negare, dal punto di vista cristiano, che le possibilità essenziali di tutte le cose sono eternamente contenute nel Verbo divino, il Logos. Perché «tutte le cose sono state fatte» dal Verbo (Giovanni 1,3) ed è in Lui, o tramite Lui, che ogni cosa è conosciuta, poiché Lui è «la vera luce che illumina ogni uomo [e che] stava venendo nel mondo» (*Ibid.* 1,9-10). Così la luce dell'intelletto non è nostra, è del Verbo onnipresente. Ebbene, questa luce contiene essenzialmente le qualità delle cose conoscibili, poiché la realtà intima dell'atto cognitivo è la qualità e la qualità è la «forma» intesa nel senso peripatetico del termine. «La forma di una cosa – dice Boezio – è come una luce, tramite la quale questa cosa è conosciuta»[72]. Ecco la portata eminentemente spirituale dell'ilemorfismo: le «forme» delle cose, le loro essenze

71. Alberto il Grande scrive: «Sappi che si diventa un filosofo completo solo conoscendo le due filosofie di Aristotele e di Platone» (cfr. Etienne Gilson, *La Philosophie au Moyen Age*, Parigi, Payot, 1944, p. 512). Allo stesso modo, san Bonaventura dice: «Tra i filosofi, Platone ha ricevuto la parola della Saggezza, Aristotele quella della Scienza. Il primo considerava principalmente le ragioni superiori, il secondo quelle inferiori» (cfr. san Bonaventura, opere presentate dal Reverendo Padre Valentin e da Monsignor Breton, Parigi, Aubier, 1943, p. 66). I Sufi erano della stessa opinione.

72. Anicio Manlio Torquato Severino Boezio, *De Unitate et Uno*.

qualitative, sono in sé trascendenti. Le si ritrova a tutti i livelli dell'esistenza; è la loro coincidenza con tale materia – o tale modalità della *materia prima* – che le delimita e le riduce alle loro «tracce» più o meno effimere.

Abbiamo appena citato Boezio: per il Medio Evo è uno dei grandi maestri dell'arte, di cui ha trasmesso l'idea pitagorica[73]. Il suo trattato sul *quadrivium* è più di una semplice esposizione delle arti minori (aritmetica, geometria, musica e astronomia), è una vera scienza della forma e sarebbe un errore non riconoscerne la portata riguardo alle arti plastiche. Per Boezio ogni ordine formale è una «dimostrazione» dell'Unità ontologica; la sua aritmetica, più che un metodo di calcolo, rappresenta una scienza del numero; numero che non viene considerato *a priori* come una quantità, ma come una determinazione qualitativa dell'Unità, come gli stessi numeri pitagorici che sono analoghi alle «idee» platoniche: la dualità, il ternario, il quaternario, il quinario ecc., rappresentano altrettanti aspetti dell'Unità. A legare i numeri tra loro è essenzialmente la proporzione che a sua volta è un'espressione qualitativa dell'Unità. Quanto all'aspetto qualitativo dei numeri, riguarda solo il loro «sviluppo» materiale.

L'Unità qualitativa del numero è più evidente in geometria che in aritmetica, infatti i criteri quantitativi non sono affatto sufficienti a distinguere due figure come il triangolo e il quadrato, poiché ciascuna possiede una sua qualità unica e in qualche modo inimitabile. La proporzione è nello spazio quel che l'armonia è nell'ordine sonoro. L'analogia che esiste tra i due ordini è dimostrata con l'uso del monocordo, la cui corda produce suoni diversi secondo la lunghezza della parte vibrante.

L'aritmetica, la geometria e la musica corrispondono alle tre condizioni esistenziali che sono il numero, lo spazio e il tempo. L'astronomia, che è essenzialmente una scienza dei ritmi cosmici, racchiude tutti questi domini.

Ricordiamo qui che l'astronomia di Boezio è andata perduta. In quanto alla sua geometria come la conosciamo noi, essa comporta molte lacune.

73. Insieme a Isidoro di Siviglia e Marciano Cappella.

Forse bisogna vedervi solo una specie di sommario di una scienza che dovette necessariamente conoscere uno sviluppo considerevole nei cantieri di costruzione medievali, senza parlare delle considerazioni cosmologiche ad essa collegate.

Mentre la scienza empirica moderna considera innanzitutto l'aspetto quantitativo delle cose, distaccandolo per quanto possibile da tutte le sue connotazioni qualitative, la scienza tradizionale contempla le qualità indipendenti delle concatenazioni quantitative. Il mondo è come un tessuto fatto di una catena e di una trama: i fili della trama, di norma orizzontali, qui simboleggiano la *materia* o ancora, in modo più immediato, le relazioni causali razionalmente controllabili e quantitativamente definite, mentre i fili verticali della catena corrispondono alle *formae*, cioè alle essenze qualitative delle cose[74]. La scienza e l'arte dell'epoca moderna evolvono nell'orizzontale della trama «materiale»; la scienza e l'arte del Medio Evo, invece, si riferiscono alla verticale della catena trascendente.

IV

L'arte sacra del Cristianesimo costituisce il quadro normale della liturgia, ne è l'amplificazione sonora e visiva, così come la liturgia non sacramentale ha come scopo il preparare e dispiegare l'effetto dei mezzi di grazia istituiti dal Cristo stesso. Per la Grazia non c'è ambientazione «neutra»: questa sarà pro o contro l'influenza spirituale. Quel che non «somiglia» inevitabilmente «disperderà».

È del tutto inutile invocare la «povertà evangelica» per giustificare l'assenza o la negazione di un'arte sacra. Certo, quando la messa veniva ancora celebrata nelle caverne o nelle catacombe, l'arte era superflua, almeno l'arte plastica. Ma dal momento in cui si sono costruiti dei santuari, questi devono essere ordinati da un'arte cosciente delle leggi spirituali. Di

74. Cfr. anche René Guénon, *Le symbolisme de la Croix*, op. cit., capitolo sul simbolismo del tessuto.

fatto non esiste alcuna legge primitiva o medievale, per quanto sia povera, le cui forme non testimonino di questa coscienza[75] mentre ogni ambiente non tradizionale è ingombro di forme inutili e false. Anche la semplicità è un sigillo della tradizione, a meno che non sia natura intatta.

La liturgia si presenta essa stessa come un'opera d'arte che ha diversi gradi di ispirazione: il suo centro, il sacrificio eucaristico, dipende dall'arte divina: è per suo tramite che si compie la trasformazione più perfetta e misteriosa. Attorno a questo centro o nucleo si spande, a guisa di un commentario ispirato ma necessariamente frammentario, la liturgia fondata sulla pratica consacrata dagli apostoli e dai Padri della Chiesa. In quest'ordine di cose, la grande varietà delle pratiche liturgiche, come esisteva nella Chiesa latina prima del Concilio di Trento, non nascondeva per nulla l'unità organica dell'opera, ma invece sottolineava la sua unicità interna, la natura divinamente spontanea della pianta e il suo carattere d'arte nel senso più elevato del termine. In quel modo, l'arte propriamente detta si integrava più facilmente alla liturgia.

L'ambiente architettonico perpetua l'irradiamento del sacrificio eucaristico in virtù di certe leggi obiettive e universali. Il sentimento non può creare questo ambiente, qualunque sia la nobiltà del suo slancio, poiché l'affettività è soggetta alle reazioni generate da altre reazioni, essa è interamente dinamica e non saprebbe percepire direttamente e in modo certo le qualità dello spazio e del tempo che rispondono del tutto naturalmente alle leggi eterne dello Spirito. Non si può fare architettura senza fare implicitamente della cosmologia.

La liturgia non determina solo l'ordine architettonico, regge ugualmente la ripartizione delle immagini sacre secondo il simbolismo generale delle zone dello spazio ed il significato liturgico della sinistra e della destra.

Nella Chiesa greco-ortodossa le immagini sono le più direttamente integrate al dramma liturgico. Qui esse decorano soprattutto l'iconostasi, il tramezzo che separa il sancta sanctorum – luogo di sacrificio eucaristico

75. Conviene fare un'eccezione per certe chiese installate in antichi santuari greci o romani; diciamo «eccezioni» in un senso molto relativo, poiché si tratta di santuari.
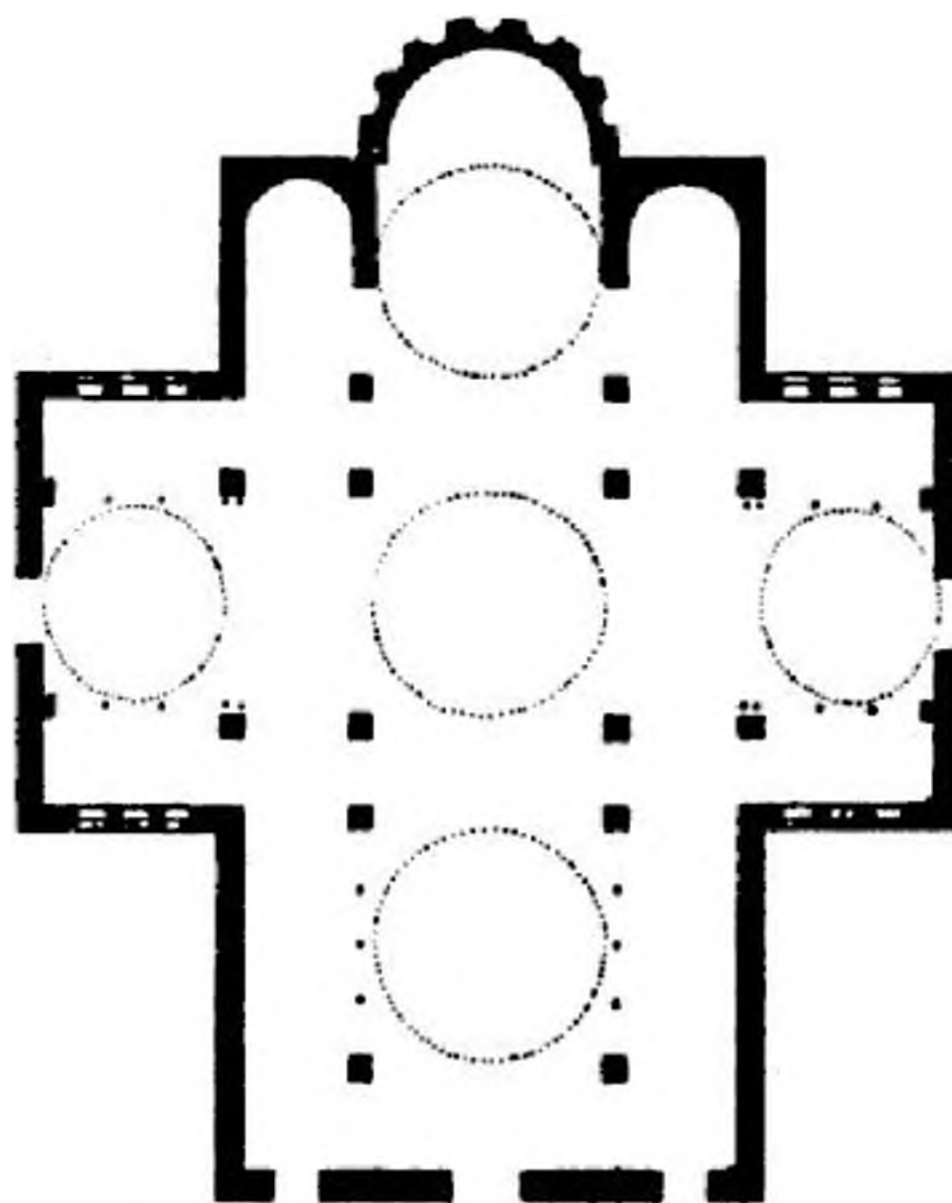
Figura 16. – La pianta bizantina primitiva della cattedrale di San Marco a Venezia. Da Ferdinando Forlati.

compiuto sotto gli occhi dei soli sacerdoti – dalla navata accessibile al gruppo dei fedeli. Secondo i Padri greci l'iconostasi simboleggia il limite che separa il mondo dei sensi dal mondo spirituale ed è per questo che le immagini sacre appaiono su questo tramezzo, allo stesso modo in cui le Verità divine, che la ragione non saprebbe afferrare direttamente, si riflettono sotto forma di simboli nella facoltà immaginativa, intermediaria tra l'intelletto e le facoltà sensoriali.

La divisione in un coro (*adyton*) accessibile ai soli sacerdoti e una navata (*naos*) che ospita tutta la comunità determina del resto la pianta delle chiese bizantine. Il coro è relativamente piccolo e non forma un solo corpo con la navata che abbraccia indifferentemente tutta la folla dei credenti in piedi davanti alla scena dell'iconostasi. Questa ha tre porte, da cui gli offi-

cianti entrano ed escono per annunciare le diverse fasi del dramma divino. I diaconi si servono delle porte laterali: solo il sacerdote che porta il corpo e il sangue di Cristo o il libro del Vangelo può varcare la Porta reale, quella del mezzo, che è anche come un'immagine della porta solare o divina[76]. Il *naos* avrà di preferenza una forma più o meno concentrica, forma che del resto corrisponde al carattere contemplativo della Chiesa d'Oriente: lo spazio è come raccolto su se stesso, sempre esprimendo l'illimitatezza del cerchio o della sfera (fig. 16).

La liturgia latina, invece, tende a differenziare lo spazio architettonico secondo l'incrocio degli assi, comunicandogli anche qualcosa della natura del movimento. Nell'architettura romanica la navata si prolunga progressivamente: è il pellegrinaggio verso l'altare, la Terrasanta, il paradiso; anche il transetto si sviluppa sempre di più. Poi l'architettura gotica, affermando all'estremo l'asse verticale, finisce per riassorbire lo sviluppo orizzontale nel suo slancio verso il cielo; le diverse braccia della croce saranno mano a mano incorporate in una vasta navata, con i tramezzi perforati e dalle pareti diafane.

I santuari latini dell'alto Medio Evo hanno della cripta e della caverna. Sono concentrati sul sancta sanctorum, l'abside a volta che racchiude l'altare, così come il coro contiene il mistero divino; sono illuminati dai ceri dell'altare così come l'anima è illuminata dall'interiore.

Le cattedrali gotiche realizzano un altro aspetto del corpo mistico della Chiesa o del corpo dell'uomo santificato: la sua trasfigurazione tramite la luce della Grazia. Questo stato diafano dell'architettura è stato reso possibile solo con la differenziazione degli elementi costruttivi in crociere e membrane, con le crociere che assumevano la funzione statica e le membrane quella del rivestimento. In un certo senso, qui c'è un passaggio dalla

76. Alcuni sostengono che la forma tradizionale dell'iconostasi, con le sue colonnette che inquadrano le icone, derivasse dalla scena del teatro antico la cui parete di fondo era anch'essa decorata con immagini e in cui si aprivano delle porte da cui entravano e uscivano gli attori. Se c'è qualcosa di vero in questa analogia è che la forma del teatro antico si riferiva a un modello cosmico: le porte della scena somigliano alle «porte del cielo» da cui gli dei discendono nel mondo e da cui le anime ascendono al cielo.

statica minerale a quella del vegetale; non a caso le volte gotiche ricordano i calici dei fiori. Da un altro lato l'architettura «diafana» non sarebbe concepibile senza l'arte della vetrata che rende trasparenti le pareti sempre salvaguardando l'intimità del santuario; la luce spezzata dai vetri colorati non è più la crudezza del mondo esterno: è speranza e beatitudine. Nello stesso tempo il colore della vetrata è diventato anch'esso luce, o più esattamente la luce del giorno rivela la sua ricchezza interiore tramite il colore trasparente e scintillante del vetro, come la Luce divina, di per sé accecante, si attenua e diventa grazia quando si rifrange nell'anima. L'arte della vetrata è intimamente conforme al genio cristiano, perché il colore corrisponde all'amore come la forma corrisponde alla conoscenza. La differenziazione della luce unica da parte delle sostanze multicolori delle vetrate richiama l'ontologia della Luce divina come l'espongono san Bonaventura o Dante.

Il colore dominante della vetrata è blu, poiché è la profondità e la pace del cielo. Il rosso, il giallo e il verde, usati con economia, vi appaiono tanto più preziosi e fanno pensare a stelle, fiori o gioielli, o alle gocce del sangue di Gesù. La predominanza del blu nelle vetrate medievali crea un'illuminazione serena e dolce.

Nell'iconografia delle grandi finestre delle cattedrali gli avvenimenti dell'Antico e Nuovo Testamento, ridotti alle loro formule più semplici e inseriti in un contesto geometrico, appaiono come prototipi eternamente contenuti nella luce divina e che si manifestano secondo «numeri» non variabili; è la luce cristallizzata. Niente di più gioioso di quest'arte: che distanza tra lei e le iconografie scure e tormentate di certe chiese barocche!

Come mestiere l'arte della vetrata fa parte di un insieme di tecniche che mirano alla trasformazione delle materie: sono la metallurgia, la smaltatura e la preparazione dei colori e tinture, ivi compreso l'oro liquido. Tutte queste tecniche sono collegate tra loro da una comune eredità artigianale che risale in parte fino all'antico Egitto, e il cui complemento spirituale è l'alchimia. La materia grezza è immagine dell'anima, che deve essere trasformata dallo Spirito. Per quanto la trasmutazione alchemica del piombo in oro sembra infrangere le leggi naturali, essa esprime, in linguaggio arti-
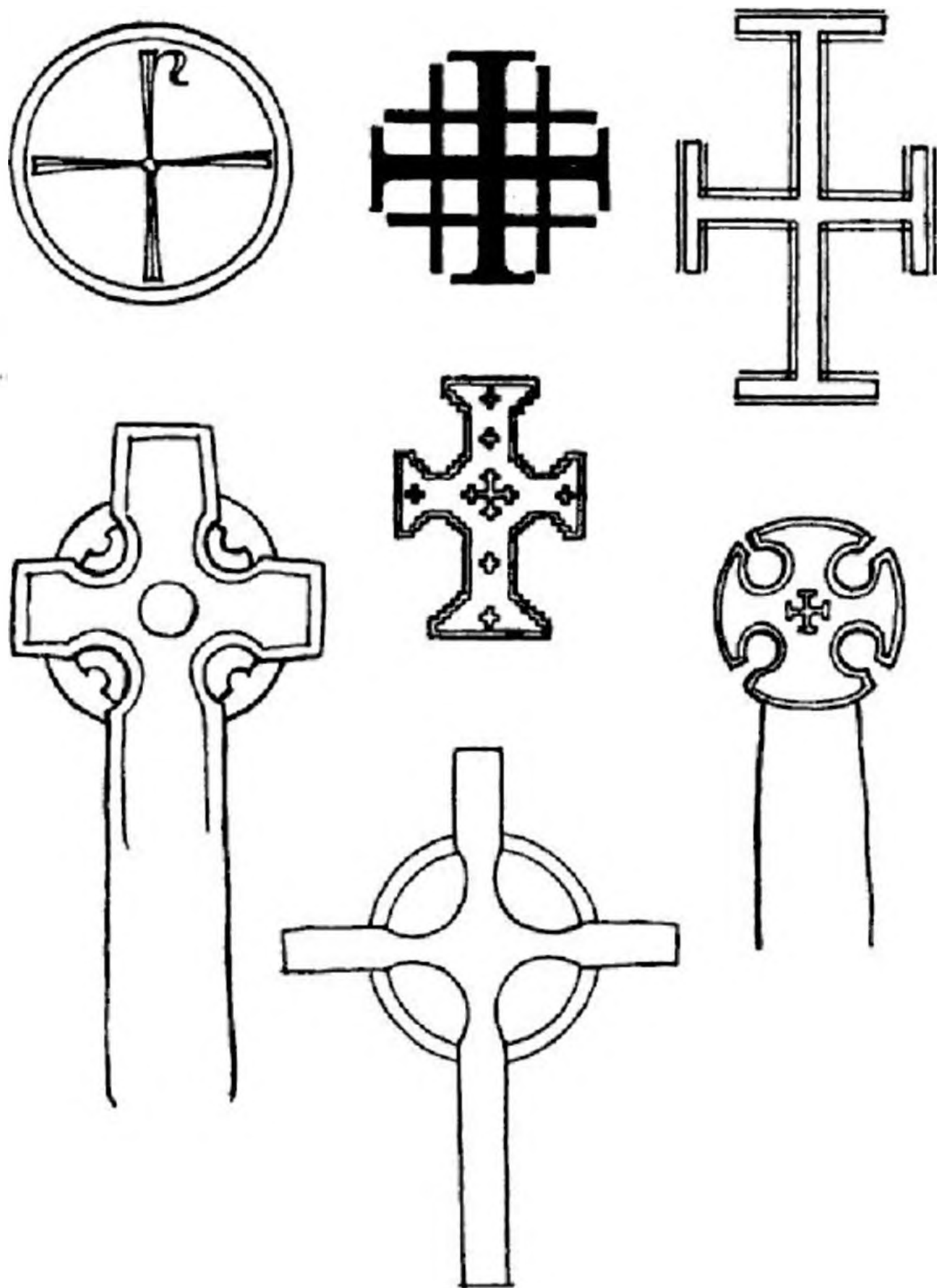
Figura 17. – Diverse forme ieratiche della croce.
In alto: croce romana, gerusalemita e greca.
Al centro: croce irlandese, copta e anglosassone.
In basso: croce irlandese.

gianale, la trasformazione al tempo stesso naturale e sovrannaturale dell'anima. Questa trasmutazione è naturale perché l'anima vi è predisposta e sovrannaturale poiché la vera natura dell'anima, o il suo vero equilibrio, è nello spirito, come la vera natura del piombo è l'oro. Ma il passaggio dall'uno all'altro, dal piombo all'oro o dall'*ego* instabile e frammentato alla sua essenza incorruttibile e unica, è possibile solo con una specie di miracolo.

Il mestiere più nobile al servizio della Chiesa è l'oreficeria, poiché lavora i vasi sacri e gli strumenti rituali. C'è qualcosa di solare in quest'arte, poiché l'oro è imparentato al sole. Così gli utensili creati dall'orefice manifestano l'aspetto solare della liturgia. Le diverse forme ieratiche della croce, per esempio, rappresentano come altrettante modalità dell'irraggiamento divino; è il centro divino che si rivela in questo spazio oscuro che è il mondo[77].

Ogni arte fondata su una tradizione artigianale opera con schemi geometrici o cromici, che non è possibile separare dai processi materiali del mestiere ma che possiedono ugualmente il carattere di «chiavi» simboliche che aprono la dimensione cosmica di ogni fase dell'opera[78]. Quest'arte è dunque necessariamente «astratta» per quanto è «concreta» nelle sue procedure, ma gli schemi di cui dispone (e la cui giusta applicazione dipen-

77. In queste diverse forme della croce, tutte nate durante i primi secoli del Cristianesimo, predominano sia l'aspetto irradiante della croce sia l'aspetto statico del quadrato, e questi due elementi si combinano in diverse maniere con il cerchio o il disco. La croce di Gerusalemme, per esempio, le cui braccia terminano in altrettante croci minori, richiama l'onnipresenza della Grazia con la riflessione multipla del centro divino. Allo stesso tempo, essa lega misteriosamente la croce al quadrato. Nell'arte celtico-cristiana la croce e la runa solare si uniscono in una sintesi piena di evocazioni spirituali. Le forme ieratiche della tiara e della mitra richiamano anch'esse simboli solari. Quanto al pastorale del vescovo, si termina sia con due teste di serpente opposte, come il caduceo, sia a spirale: talvolta quest'ultimo è stilizzato a drago che apre la gola sull'agnello pasquale. È l'immagine del cielo cosmico che «divora» la vittima sacrificale, il sole o l'Uomo-Dio.

78. Per esempio, la croce iscritta nel cerchio, che può essere considerata come la figura chiave dell'architettura sacra, rappresenta anche lo schema dei quattro elementi raggruppati intorno alla «quintessenza» e collegati dal movimento circolare delle quattro qualità naturali: calore, umidità, freddo e asciutto, che corrispondono ai principi sottili che reggono la trasmutazione dell'anima secondo l'alchimia. Così si corrispondono in un solo simbolo gli ordini fisico, psichico e spirituale.

derà sia dal sapere artigianale che dall'intuizione) potranno occasionalmente trasporsi in un linguaggio figurativo che conserverà qualcosa dello stile «arcaico» delle creazioni artigianali. È quel che succede per l'arte della vetrata, ed è anche il caso della scultura romanica, che è direttamente nata dall'arte dei massoni. Essa ne conserva la tecnica e le regole di composizione, sempre riproducendo d'altra parte i modelli dell'icona.

V

La tradizione dell'immagine sacra si riferisce a determinati prototipi, in qualche modo storici. Comporta una dottrina, cioè una definizione dogmatica dell'immagine sacra, e un metodo artistico che permette di riprodurre i prototipi in modo conforme al loro senso; il metodo artistico presume a sua volta una dottrina spirituale.

Tra i prototipi generalmente trasmessi nell'arte cristiana il più importante è l'immagine *acheiropoietos* («non fatta da mano d'uomo») del Cristo sul *Mandilion*: il Cristo avrebbe dato la sua immagine, miracolosamente impressa su un pezzo di stoffa, al messaggero del re di Edessa, Abgar, che gli aveva chiesto il suo ritratto. Il *Mandilion* era stato conservato a Costantinopoli fino alla sua sparizione, avvenuta durante il saccheggio della città da parte dei crociati latini[79] (tavola III).

Un altro prototipo, non meno importante, è l'immagine della Vergine attribuita a san Luca; è conservata solo in numerose repliche bizantine (tavola IV).

La cristianità latina possiede anch'essa modelli consacrati per tradizione come per esempio il *Volto santo* di Lucca, che è un crocifisso scolpito in legno, di stile siriano, attribuito dalla leggenda a Nicodemo, il discepolo di Cristo.

Naturalmente, attribuzioni di questo tipo non possono essere provate storicamente. Forse non bisogna prenderle alla lettera ma interpretarle come

79. Una copia del *Mandilion* è conservata nella cattedrale di Laon.

titoli che collocano immediatamente le fonti tradizionali di cui si tratta. Per quanto riguarda l'immagine tradizionale del Cristo, essa è confermata da mille anni di arte cristiana, e questo è un argomento potente in favore della sua autenticità poiché, a meno che non si neghi ogni realtà di questo tipo, bisogna ammettere che lo Spirito presente nell'insieme della tradizione non avrebbe tardato a eliminare una falsa definizione fisica del Salvatore; evidentemente le rappresentazioni del Cristo su certi sarcofagi della Roma decadente non provano il contrario e non lo fanno nemmeno le immagini naturaliste del Rinascimento, poiché queste non sono più nella tradizione cristiana e le altre non vi sono ancora. E facciamo notare che l'impronta conservata sulla Sacra Sindone di Torino (i cui tratti sono stati resi visibili solo dai mezzi di investigazione moderni) somiglia in maniera stupefacente, dal punto di vista dei dettagli caratteristici, all'immagine *acheiropoietos*[80].

Quel che abbiamo appena detto sull'icona tradizionale del Salvatore è valido anche per l'icona della Vergine attribuita a san Luca. In assenza di ogni tradizione che stabilisca la loro origine, altri modelli di icona si impongono per la loro qualità spirituale e il loro simbolismo evidente, che garantiscono la loro origine celeste. Ne è un esempio la «Vergine del segno», che rappresenta la Santa Vergine in attitudine di preghiera con il medaglione del Cristo Emanuele sul petto[81] oppure le composizioni a figure che un tempo decoravano le mura della chiesa della Natività a Betlemme. Alcune varianti di questi prototipi sono state «canonizzate» nella Chiesa greco-ortodossa in seguito ai miracoli operati per loro intercessione o a

80. Se questa impronta fosse l'opera di un pittore, non si saprebbe attribuirla né a un artista antico o medievale, né a un artista dei tempi moderni. Ciò che si oppone a questa tesi è, nel primo caso, l'assenza di stilizzazione e nel secondo la profonda qualità spirituale, senza parlare delle ragioni storiche. Del resto è escluso che un'immagine di tale veridicità spirituale sia il risultato di una frode.

81. L'esemplare più antico della «Vergine del Segno» è datato IV secolo; è stato trovato nella catacomba romana del Cimitero Maggiore. La stessa composizione divenne molto celebre sotto la forma della *Blachernioitissa*, una Vergine miracolosa di Costantinopoli.

causa della loro perfezione dottrinale e spirituale[82] e sono diventate a loro volta prototipi di icone.

È molto significativo per l'arte cristiana, e per il punto di vista cristiano in generale, che queste immagini sacre abbiano un'origine miracolosa, dunque misteriosa e storica al tempo stesso. Del resto questo rende molto complessa la relazione tra l'icona e il suo prototipo. Da una parte l'immagine miracolosa del Cristo o della Vergine sta all'opera d'arte come l'originale sta alla copia; dall'altra parte, il ritratto miracoloso è solo un riflesso o un simbolo di un archetipo eterno, della vera natura del Cristo o di Sua madre. Qui la posizione dell'arte è rigorosamente parallela a quella della fede, poiché la fede cristiana si collega praticamente a un avvenimento determinato, storico, cioè la discesa del Verbo divino sulla terra sotto la forma di Gesù, benché essa possieda anche, essenzialmente, una dimensione non storica. Del resto, la qualità decisiva della fede non è forse il suo assenso alle Realtà eterne di cui l'avvenimento in questione è una delle espressioni? Nella misura in cui la coscienza spirituale diminuisce e che l'enfasi della fede si basa sulla storicità piuttosto che sulla qualità spirituale dell'avvenimento miracoloso, la mentalità religiosa si distoglie dagli «archetipi» eterni e si collega alle contingenze della storia che ormai saranno concepite in modo «naturalista», cioè nella maniera più accessibile alla sentimentalità collettiva.

L'arte dominata dalla coscienza spirituale tende a semplificare i tratti delle immagini sacre, riducendole ai loro caratteri essenziali, cosa che non implica affatto, come talvolta si sostiene, un congelamento dell'espressione artistica; la visione interiore, orientata sull'archetipo celeste, comunicherà sempre all'opera la sua qualità sottile, fatta di serenità e di pienezza. Nelle epoche di decadenza spirituale, invece, l'elemento naturalista spunta inevitabilmente. Del resto questo elemento era latente nell'eredità ellenica della pittura occidentale e le sue «spinte», minacciando

82. Quest'ultimo caso è quello del celebre quadro del santo André Rublev che rappresenta i tre angeli in visita da Abramo. Il motivo come tale risale all'arte paleocristiana e costituisce la sola iconografia tradizionale della Santa Trinità (cfr. Leonid Ouspensky e Vladimir Lossky, *Der Sinn der Ikonen*. Berna, Urs Graf-Verlag, 1952).

l'unità dello stile cristiano, si sono fatte sentire ben prima del «Rinascimento». Il pericolo del «naturalismo» o quello di una esagerazione arbitraria dello stile, sostituendo gli imponderabili spirituali del prototipo con tratti puramente soggettivi, era comunque più reale delle passioni collettive che, represse dal carattere inalterabile delle tradizioni scritturali, trovavano uno sbocco nell'arte. Significa che l'arte cristiana è cosa estremamente fragile, che si può mantenere integra solo con parecchie precauzioni; quando si corrompe gli idoli che crea agiscono a loro volta e in maniera molto nociva, in generale, sulla mentalità collettiva, e quindi né gli avversari dell'immagine religiosa né i suoi partigiani saranno mai a corto di argomenti validi, poiché l'immagine è buona da un lato e malvagia dall'altro. Comunque sia, un'arte sacra non può essere salvaguardata senza regole formali e senza la coscienza dottrinale di quelli che la controllano e la ispirano. Di conseguenza la responsabilità pesa sul clero, sia che l'artista sia un semplice artigiano o un uomo di genio.

Il mondo bizantino diventa cosciente di tutto quel che implica la pittura sacra solo in seguito alle dispute tra iconoclasti e iconolatri e in gran parte grazie all'approccio minaccioso dell'Islam: l'atteggiamento intransigente dell'Islam riguardo alle immagini esigeva da parte della comunità cristiana in pericolo una giustificazione quasi metafisica dell'immagine sacra, tanto più che l'atteggiamento islamico pareva essere giustificato, agli occhi di molti cristiani, dal Decalogo. Allora ci si ricordò che la venerazione dell'immagine di Cristo non è solo lecita, ma che essa è anche la testimonianza evidente del dogma più essenzialmente cristiano: quello dell'incarnazione del Verbo. Se Dio, con la sua essenza trascendente, non può essere rappresentato, la natura umana di Gesù, che lui ha avuto dalla madre, non si sottrae alla raffigurazione. Ebbene, la forma umana del Cristo è misteriosamente unita alla sua Essenza divina, malgrado la distinzione delle due «nature», e questo giustifica la venerazione della sua immagine.

A prima vista questa apologia dell'icona verte solo sulla sua esistenza e non sulla sua forma; tuttavia l'argomento di cui abbiamo parlato implica in germe una dottrina del simbolo che determinerà tutto l'orientamento dell'arte; il Verbo non è solo la Parola, al tempo stesso eterna e temporale, di

Dio. Ne è anche l'immagine, come ha scritto san Paolo[83]. Ciò significa che Egli riflette Dio a tutti i gradi di manifestazione. L'immagine sacra del Cristo è così solo un'ultima proiezione della discesa del Verbo divino sulla terra[84].

Il VII Consiglio di Nicea (787) fissò la giustificazione dell'icona sotto forma di una preghiera indirizzata alla Vergine che, essendo la sostanza o il supporto dell'incarnazione del Verbo, è anche la vera causa della sua raffigurazione: «Il verbo indefinibile (*aperigraptos*) del Padre Si è Lui stesso definito (*periegrafé*) divenendo carne grazie a Te, Generatrice di Dio. Reintegrando l'immagine (di Dio) sporcata (dal peccato originale) nella sua forma primitiva, Egli la compenetrò di bellezza divina. Confessando questo, noi l'imitiamo nelle nostre opere e parole».

Il principio del simbolismo era già stato dimostrato da san Dionigi l'Areopagita[85]: «La tradizione sacerdotale, come i divini oracoli, nasconde quel che è intelligibile sotto quello che è materiale, e quel che supera tutti gli esseri sotto il velo di questi stessi esseri. Essa dà forma e figura a quel che non ha né forma né figura, e rende multiplo e composto ciò che è eccellentemente semplice e incorporeo con la varietà e la materialità di questi emblemi» (*I nomi divini*, I, 4). San Dionigi spiega che il simbolo è a doppia faccia: da una parte è carente riguardo il suo archetipo trascendente, al punto da venirne separato da tutto l'abisso che separa il mondo terrestre dal mondo divino; dall'altra parte egli partecipa della natura del suo modello, poiché l'inferiore è derivato dal superiore. In Dio sussistono i tipi eterni di tutti gli esseri, e tutti sono penetrati dall'Essere e dalla Luce divini. «Si vede dunque che si possono attribuire figure agli esseri celesti senza stonature, fossero anche tratte dalle parti più vili della materia, poiché questa stessa materia, avendo ricevuto il suo sostentamento dalla

83. Cfr. Colossesi 1.15: *Qui est imago dei invisibilis, primogenitus omnis creaturae...* «Egli è l'immagine del Dio invisibile, il primogenito di ogni creatura...».

84. Cfr. Leonid Ouspensky e Vladimir Lossky, op. cit.

85. Ci rifiutiamo di avilire (e sarebbe solo indirettamente) questo grande autore spirituale infliggendogli il nuovo soprannome di «Pseudo Dionigi» quale che sia il valore delle recenti teorie storiche.

Bellezza assoluta, conserva attraverso tutto il suo ordine materiale alcune vestigia della bellezza intellettuale e poiché è possibile – tramite questa materia – elevarsi agli archetipi immateriali, avendo comunque cura di prendere, come si è detto, le metafore nella loro stessa dissomiglianza, cioè di tener conto della distanza che separa l'intelligibile dal sensibile e definirle nel modo che conviene in proprio a ciascuno dei loro modi, invece di considerarle sempre in modo identico» (da *Hiérarchie Céleste*, I, 4)[86]. Ma il doppio aspetto del simbolo in definitiva non è altro che la doppia natura della forma, intesa nel senso della *forma** del sigillo qualitativo di un essere o di una cosa; poiché la forma è sempre contemporaneamente un limite e l'espressione di una essenza al tempo stesso, e questa essenza è un raggio del Verbo eterno, archetipo supremo di ogni forma e che parte da ogni simbolo, come indicano le parole di san Geroteo, il grande sconosciuto che san Dionigi cita nel suo libro sui Nomi divini: «...Forma informante in tutto quello che è informe, in quanto principio formale, Essa (la divina Natura del Cristo) è lo stesso informe in tutto ciò che ha forma, in quanto trascende ogni forma...». È qui l'ontologia del Verbo nel suo aspetto universale; l'aspetto particolare e per così dire personale della stessa Legge divina è l'incarnazione, tramite la quale «il Verbo indefinibile del Padre si definisce lui stesso», ciò che san Geroteo esprime in questi termini: «Avendo accondisceso per amore dell'uomo ad assumere la sua natura, essendosi veramente incarnato... (il Verbo) ha conservato tuttavia in questo stato il Suo carattere meraviglioso e sovraessenziale... nel seno stesso della nostra natura Lui è rimasto meraviglioso e nella nostra essenza sovraessenziale, contenendo in Lui eminentemente tutto quel che ci appartiene e viene da noi, al di là di noi stessi»[87].

Secondo questa visione spirituale, la partecipazione della forma umana del Cristo alla Sua Essenza divina è come la «matrice» di ogni simbolismo. L'incarnazione suppone il legame ontologico che unisce ogni forma al suo

86. *Hiérarchie Céleste*, da *Œuvres complètes du Pseudo-denys l'Aréopagite*, Parigi, Aubier, 1949.
* In latino nel testo originale (*N.d.T.*).
87. *Hiérarchie Céleste*, op. cit.

archetipo eterno e nello stesso tempo lo garantisce. Non restava più che da rapportare questa dottrina alla natura dell'immagine sacra, cosa che fecero i grandi apologeti dell'icona, specialmente san Giovanni Damasceno[88], ispiratore del VII Concilio di Nicea, e Teodoro di Studion, che assicurò la vittoria definitiva sugli iconoclasti.

Nei *Libri Carolini*, Carlo Magno reagisce contro le formule iconolatriche del VII Concilio di Nicea, senza dubbio perché vi vedeva il pericolo di una nuova idolatria tra gli occidentali, meno contemplativi dei cristiani d'Oriente: egli volle proporre all'arte un ruolo più didattico che sacramentale. A partire da questo momento la mistica dell'icona divenne più o meno esoterica in Occidente, mentre restava canonica in Oriente, dove del resto era sostenuta dal monachesimo. La trasmissione dei modelli sacri continuò in Occidente fino al Rinascimento e ancor oggi le più celebri immagini miracolose venerate nella Chiesa cattolica sono icone di stile bizantino. La Chiesa romana non seppe opporre nessuna dottrina dell'immagine all'influenza dissolvente del Rinascimento, mentre nella Chiesa greco-ortodossa la tradizione dell'icona si perpetuò – benché in misura minore – fino ai tempi moderni[89].

VI

Il fondamento dottrinale dell'icona non determina solo il suo orientamento generale, il suo soggetto e la sua iconografia, ma anche il suo linguaggio formale, il suo stile. Questo risulta direttamente dal ruolo del simbolo: l'immagine non deve avere la pretesa di sostituire il suo originale, che la oltrepassa eminentemente. Secondo le parole di san Dionigi l'Areopagita, essa deve essere veritiera sul suo stesso piano; ciò significa che

88. È significativo che san Giovanni Damasceno (700-750) abbia vissuto in una piccola comunità cristiana tutta attorniata dalla civiltà musulmana.

89. La tradizione si è pressoché spenta nel XVIII secolo ma sembra riaccendersi ai giorni nostri in alcuni rari luoghi.

non deve evocare illusioni ottiche, come una prospettiva in profondità o un rilievo presupponente un corpo che proietti un'ombra. Nell'icona c'è solo una prospettiva logica e talvolta la prospettiva ottica è espressamente inversa. La modellazione per «luci» sovrapposte, ereditata dall'ellenismo, è ridotta al punto di non distruggere la superficie piana del quadro; spesso è translucida come se i personaggi rappresentati fossero penetrati da una luce misteriosa[90]. Non c'è illuminazione determinata dalla composizione di un'icona. In compenso il fondo d'oro viene chiamato «luce», poiché corrisponde alla Luce celeste di un mondo trasfigurato[91]. Le pieghe dei vestiti, il cui schema deriva anch'esso dall'antichità greca, sono diventate l'espressione non del movimento fisico ma di un ritmo spirituale: non è il vento che gonfia i tessuti, è lo spirito che li anima. Le linee non indicano più solamente i limiti del corpo ma acquisiscono un valore diretto, una qualità grafica al tempo stesso limpida e sovra-razionale.

Una buona parte del linguaggio spirituale dell'icona si trasmette con la tecnica pittorica; questa è organizzata in modo che l'ispirazione vi giunga quasi spontaneamente, posto che le regole siano osservate e che l'artista sia lui stesso spiritualmente preparato al suo compito. Con questo bisogna intendere, in modo generale, che il pittore deve essere sufficientemente integrato nella vita della Chiesa. In particolare occorre che si prepari al suo lavoro con le preghiere e il digiuno; deve meditare sul soggetto da dipingere facendo riferimento ai testi canonici. Quando si tratta di un soggetto semplice e centrale come l'immagine del Cristo da solo o della Vergine con il Bambino, questa meditazione si baserà su una delle formule o orazioni essenziali della tradizione. Il questo caso il modello tradizionale dell'icona, con il suo simbolismo sintetico, risponderà all'essenza intellettuale della preghiera e rivelerà le sue virtualità. In effetti lo schematismo dell'icona afferma sempre il fondo metafisico e universale del soggetto religioso, cosa che prova del resto l'origine non umana dei modelli. Così, ad

90. Questo si rapporta alla dottrina della trasfigurazione del corpo tramite la luce del Tabor, secondo la mistica esicasta. Cfr. Leonid Ouspensky e Vladimir Lossky, op. cit.

91. Cfr. *ibid.*

esempio, nella maggior parte delle icone della Vergine col Bambino, i contorni della Madre avvolgono per così dire quelli del Bambino: il mantello della Vergine è spesso blu scuro, come lo spazio insondabile del cielo, o come l'acqua profonda, mentre il vestito del Bambino divino è d'un rosso reale. Tutti questi tratti hanno un significato profondo.

A lato dell'immagine *acheiropoietos* del Cristo, quella della Vergine col Bambino rappresenta l'icona per eccellenza: la raffigurazione del Bambino, di natura misteriosamente divina, si giustifica in qualche modo con quella di sua Madre, che l'ha rivestito della sua carne. Tra le due figure si manifesta allora una polarità piena di attrattive naturali, ma di un significato inesauribile. La natura del Bambino è considerata in funzione della natura della Madre e come attraverso l'amore di lei; inversamente la presenza del Bambino divino, con i suoi attributi di regalità e saggezza – o della futura Passione – conferisce alla maternità un aspetto impersonale e profondo: la vergine è il modello dell'anima nel suo stato di purezza primordiale e il Bambino è come il germe della Luce divina nel cuore (tavola V).

Questa relazione mistica tra la Madre e il Bambino trova la sua espressione più diretta nell'icona della «Vergine del Segno» i cui esempi più antichi sono datati IV o V secolo. L'icona mostra la Vergine nell'atteggiamento della preghiera, le mani alzate e con il medaglione del giovane Cristo Emanuele sul petto. È la «Vergine che partorirà» secondo la visione del profeta Isaia, ed è anche la Chiesa o l'anima che prega e nella quale Dio si manifesterà.

Le icone dei santi hanno il loro fondamento dottrinale nel fatto che esse sono indirettamente icone del Cristo: Egli è presente nell'uomo santificato e «vive» in lui, secondo l'espressione dell'Apostolo.

Le principali scene del Vangelo sono state trasmesse sotto forma di composizioni tipo; alcuni dei loro tratti si riferiscono al Vangelo apocrifo dell'Infanzia. Qui tutto corrisponde a una realtà spirituale: che il bambino Gesù sia nato in una caverna e che questa caverna si trovi in una montagna, e che la stella annunciatrice proietti il suo raggio come un asse verticale sulla mangiatoia nella caverna. La stessa cosa vale per gli angeli, i

re magi, i pastori e i loro greggi. Un tale schema si conforma alle Sacre Scritture ma non ne risulta direttamente e non si potrebbe spiegare senza una tradizione guardiana del simbolismo. È significativo per la prospettiva cristiana che realtà eterne vi appaiano sotto forma di avvenimenti storici, divenendo in questo modo accessibili alla raffigurazione. Così per esempio la discesa di Cristo agli inferi, concepita come un avvenimento simultaneo alla morte sulla croce, in realtà si colloca fuori dal tempo; se i primi genitori e i profeti dell'Antico Testamento possono uscire dalle tenebre solo per l'intervento di Cristo, si tratta in realtà del Cristo eterno, del Verbo: i profeti lo hanno incontrato prima della sua incarnazione in Gesù. Tuttavia, come nella morte sulla croce e come l'intersezione del tempo e dell'eternità nella vita di Gesù, è lecito rappresentare il Salvatore resuscitato mentre discende sotto forma umana nell'antro dei limbi, dove infrange le porte dell'inferno e tende la mano agli avi dell'umanità, ai patriarchi e ai profeti radunati per accoglierlo. Così il senso metafisico di un'immagine sacra non viene contraddetto dalla sua apparenza infantile e «ingenua».

«Io sono la porta»
Considerazioni sull'iconografia del portale della chiesa romanica

---

I

Un santuario è come una porta che si apre sull'aldilà, sul Regno di Dio. Quindi la porta del santuario riassume a sua volta, e sotto lo stesso rapporto simbolico, la natura dell'intero santuario[92]: è quel che viene espresso dall'iconografia tradizionale del portale di chiesa, specialmente quella del portale romanico o del portale gotico ancora vicino al romanico.

Il portale di chiesa di quest'epoca costituisce con la sua sola forma architettonica una sorta di riassunto dell'edificio sacro, poiché combina i due elementi della porta e della nicchia; quest'ultima è morfologicamente analoga al coro della chiesa, di cui riflette la decorazione figurativa.

Dal punto di vista costruttivo la combinazione della porta e della nicchia ha come scopo l'alleggerimento del peso che poggia sull'architrave della porta: il più grande spessore del muro viene così scaricato sulle voltine della nicchia e, tramite queste, sui piedritti delle strombature. Ebbene,

92. Talvolta la forma architettonica del santuario si riduce a quella del portale: è il caso del *torii* giapponese, che segna un luogo sacro.

questa combinazione delle due forme architettoniche, di cui ciascuna comporta una certa qualità sacra, ha causato la coincidenza degli insiemi iconografici che si collegano organicamente a queste forme e che veicolano, con l'abito di simboli cristiani ed in concordanza con loro, una saggezza cosmologica primordiale.

In ogni architettura sacra la nicchia è una forma del sancta sanctorum, del luogo dell'apparizione divina, che essa sia rappresentata da un'immagine nella nicchia o da un simbolo astratto, o che non sia suggerita da nessun segno aggiunto all'architettura. È qui il significato della nicchia nell'arte indù, buddhista e persiana: essa serberà questa funzione nella basilica cristiana e anche nell'arte musulmana, dove la si ritrova sotto la forma della nicchia da preghiera (*mihrâb*). Questa nicchia è l'immagine ridotta della «caverna del mondo»: la sua volta corrisponde a quella del cielo, come il duomo, mentre i suoi piedritti corrisponderanno alla terra, come la parte cubica o rettangolare del tempio[93].

Quanto alla porta, che è essenzialmente un passaggio da un mondo a un altro, il suo modello cosmico è d'ordine temporale e ciclico piuttosto che d'ordine spaziale: anche le «porte celesti», cioè le porte solstiziali, sono prima di tutto porte nel tempo o cesure cicliche, poiché la loro fissazione nello spazio è secondaria[94]. Il portale a nicchia combina quindi, con la natura stessa dei suoi elementi, un simbolismo ciclico o temporale con un simbolismo statico o spaziale.

Sono questi i dati costanti sui quali si fondano le grandi sintesi iconografiche dei portali medievali. Ciascuno di questi capolavori dell'arte cristiana sprigiona, tramite una scelta sovrana di compossibili iconografiche,

93. Cfr. René Guénon, «Le symbolisme du dôme», in *Etudes Traditionnelles*, ottobre 1938; cfr. anche, dello stesso autore, «La sortie de la caverne», *ibid.*, aprile 1938 e «Le dôme et la roue», *ibid.*, novembre 1938. Del resto i contorni della nicchia riproducono la pianta della basilica rettangolare con l'emiciclo dell'abside. L'analogia tra la pianta del tempio e la forma del portico viene ancora citata in un'opera ermetica pubblicata nel 1616, *Les Noches Chymiques de Christian Rosenkreutz*, di Jean-Valentin Andreae (Parigi, Chacornac Frères, 1928, prima traduzione francese).

94. Si sa che i punti solstiziali si spostano sul cielo delle stelle fisse, di cui compiono il giro in 25.920 anni; essi tuttavia determinano le direzioni cardinali e da qui ogni misura costante dello spazio.

certi aspetti di questo ricco complesso di idee di cui salvaguarda sempre l'unità interna secondo la legge che vuole che «il simbolismo con varie aggiunte sia conforme al simbolismo inerente l'oggetto»[95]. Tutta la decorazione scultorea o pittorica del portale si collega al significato spirituale della porta, che a sua volta si identifica nella funzione del santuario e da qui anche alla natura dell'Uomo-Dio; Egli ha detto di se stesso: «Io sono la porta. Se uno entra per Me sarà salvato» (Giovanni 10,9).

Vogliamo ora descrivere alcuni tipi di portali di chiesa romanica, molto diversi gli uni dagli altri per le loro iconografie e le modalità artistiche.

Il portale del transetto nord della cattedrale di Basilea (tavola VI) comunemente chiamato «portale di san Gall» (*Galluspforte*, secondo il nome patronimico della cappella contigua) è un'opera del più puro stile romanico: ne possiede tutto l'equilibrio statico e tutta la serena presenza corporea, benché storicamente parlando si collochi all'inizio dell'epoca gotica. A prima vista la sua iconografia è così complessa che alcuni hanno voluto vedervi un amalgama di frammenti provenienti da una costruzione precedente, distrutta dall'incendio del 1185; vedremo tuttavia che la composizione delle immagini si rivela perfettamente coerente, appena la si confronta con il simbolismo della porta stessa.

Enumeriamo prima di tutto i principali elementi della decorazione plastica: il timpano è dominato dall'immagine del Cristo seduto tra san Pietro e san Paolo, che intercedono presso di lui per i loro protetti, il donatore e il costruttore del portale[96]. Il Cristo porta lo stendardo della resurrezione nella destra e il libro aperto nella sinistra. A questa immagine del Cristo vittorioso e giudice si collega anche, come a un centro ideale, il gruppo dei quattro evangelisti, le cui effigie sormontate dai quattro animali apocalittici (l'uomo alato, l'aquila, il leone e il bue) sono scolpite nei piedritti della porta in maniera da far corpo con gli angoli delle strombature. Negli angoli

95. Cfr. Frithjof Schuon, *Unità trascendente delle religioni*, capitolo IV, op. cit.

96. Il donatore viene presentato da un angelo a san Paolo. L'artista è inginocchiato a lato di san Pietro.

di queste ultime sono collocate delle colonnette che coprono a metà, per chi guarda di fronte, le effigi e i simboli di cui sopra. Questa composizione, che richiama la decorazione pittorica di certe absidi, è resa più complessa dall'aggiunta di una seconda immagine del Cristo all'architrave della porta: vi è rappresentato come lo sposo divino che apre la porta alle vergini sagge, voltando la schiena alle vergini folli.

Il portale propriamente detto è inquadrato da una specie di portico esterno, fatto di padiglioni sovrapposti e che certuni hanno paragonato al rivestimento architettonico di un arco di trionfo romano. Nei due padiglioni più grandi degli altri, ai due lati dell'arco maggiore della nicchia, sono collocate le statue di san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista: la loro coppia tradizionale si rapporta ugualmente all'immagine del Cristo nel timpano, così come l'Alfa e l'Omega degli ideogrammi si rapportano al simbolo cristico. Sopra queste statue, in altri due padiglioni del portico esterno sono collocati due angeli che suonano la tromba della resurrezione; a lato di essi, alcuni uomini e donne escono dalle loro tombe e indossano i loro abiti[97]. Sotto i due san Giovanni, e all'altezza dei piedritti del portale, altri sei padiglioni o tabernacoli contengono dei rilievi raffiguranti le opere di carità. A questi principali elementi della decorazione in figure si aggiungono ornamenti a forma di animali e vegetali di cui parleremo più avanti.

Un certo equivoco dell'iconografia risulta dal fatto che san Giovanni l'Evangelista vi si trova rappresentato due volte, da una parte nel gruppo dei quattro evangelisti ai piedritti del portale, e dall'altra in opposizione simmetrica con san Giovanni Battista a lato dell'archivolto. Tuttavia quest'apparente illogicità si spiega agevolmente con l'appartenenza dello stesso personaggio a due insiemi iconografici distinti, che si collegano rispettivamente all'aspetto statico – o spaziale – e a quello ciclico – o temporale – del simbolismo della porta. In effetti, il quaternario degli evangelisti corrisponde simbolicamente ai quattro pilastri – o angoli – sui quali si fonda l'edificio sacro, perché gli evangelisti rappresentano i supporti «ter-

97. Ciò significa che «rivestono» i loro nuovi corpi.

restri» della manifestazione del Verbo e si identificano perciò non solo agli «angoli» della Chiesa[98] ma anche, per analogia, alle fondamenta del cosmo intero, cioè i quattro elementi e i loro principi sottili e universali. Questa analogia ha la sua espressione figurativa più antica e diretta nella decorazione pittorica di alcuni duomi in cui l'immagine di Cristo Pantocrator domina il centro della cupola, mentre questa è supportata dai ritratti o simboli dei quattro evangelisti, disposti sulle trombe che collegano la cupola agli angoli dell'edificio[99]: se la terra dipende dal cielo, o il cosmo dal suo Principio divino, questo deve comunque basarsi sull'ordine terrestre o cosmico per manifestarvisi in modo particolare, nella sua «discesa» salvatrice. È questo rapporto ontologico che esprime, tramite la natura stessa delle cose, l'ordine statico del tempio, di cui ritroviamo come uno schema ridotto negli elementi del portale in cui il timpano corrisponde al duomo e i quattro piedritti ai quattro angoli dell'edificio.

All'aspetto «statico» o simbolicamente spaziale del cosmo si oppone in un certo senso il suo aspetto ciclico e temporale, che nell'iconografia presente sono simboleggiati dai due san Giovanni, il precursore di Cristo e l'apostolo dell'Apocalisse, le cui funzioni rispettive segnano i termini estremi del ciclo della rivelazione del Verbo divino sulla terra, così come le loro feste, che si trovano vicine al solstizio d'inverno e d'estate, corrispondono ai due «punti di virata» del sole, anch'esso immagine cosmica della Luce «che illumina ogni uomo stava venendo nel mondo» (Giovanni 1,9)[100]. Nel portale

98. In modo generale, gli apostoli sono identificati coi «pilastri» della Chiesa, secondo la descrizione della Gerusalemme celeste, le cui mura sono fortificate con dodici pilastri che portano i nomi degli apostoli (Apocalisse 21,14). La Gerusalemme terrestre è il prototipo del tempio cristiano. Il tema iconografico degli evangelisti facenti corpo con i pilastri del portale si ritrova in molti altri portali romanici, in Francia e in Lombardia.

99. Così per esempio nella chiesa di San Vittorio in Ciel d'Oro, la cui cupola a mosaico risale al V secolo. Oggi questa chiesa è integrata nel complesso della basilica di Sant'Ambrogio a Milano.

100. «...È così anche per l'immagine in cui si manifesta la bontà divina, il gran sole che è tutta luce e il cui splendore non cessa mai, poiché è un debole eco del Bene, ed è lui che illumina tutto quel che può essere illuminato, è lui che possiede una chiarezza straripante e che rovescia sulla totalità del mondo visibile, a tutti i livelli, dall'alto in basso, lo splendore del proprio irradiamento...». San Denys l'Aréopagite, *Les noms divins*, III, 3.

di San Gall l'analogia dei due san Giovanni con i due solstizi è suggerita dalla loro posizione alle due estremità dell'archivolto, che l'iconografia di molti altri portali, ornati di segni zodiacali, identifica con il ciclo celeste. I due solstizi sono chiamati «porte» (*januae*) perché è per mezzo di loro che il sole «entra» nella fase ascendente o nella fase discendente del suo cammino annuale, oppure perché due tendenze cosmiche opposte «entrano» tramite loro nell'ambiente terrestre, siccome il simbolismo relativamente spaziale della porta traduce una realtà ciclica e temporale. Ricordiamo qui il simbolo di Giano[101], il dio protettore dei *collegia fabrorum*, la cui eredità sembrerebbe proprio essere passata alle corporazioni artigianali del Medio Evo. Nel Cristianesimo i due visi di Giano si sono identificati nei due san Giovanni, mentre il suo terzo viso, la faccia invisibile e atemporale del Dio, si è rivelata con la persona del Cristo. Quanto alle due chiavi d'oro e d'argento, che teneva il dio antico delle iniziazioni, si ritrovano in mano a san Pietro, come mostra il rilievo nel timpano del nostro portale.

La rivelazione ciclica, dicevamo, implica un ordine inverso da quello della rivelazione «statica» e simbolicamente spaziale del Verbo, perché la prima opera un riassorbimento del mondo terrestre nel mondo celeste, dopo la scelta tra le possibilità suscettibili di essere trasformate e quelle che verranno rifiutate. È il giudizio a cui si riferiscono certi elementi dell'iconografia come gli angeli che suonano la tromba e che la parabola delle vergini sagge e folli rappresentata sopra l'architrave della porta collega direttamente all'idea della porta: il Cristo-sposo sta sulla soglia del Regno celeste, invitando le une e rifiutando l'ingresso alle altre. Ebbene, ai piedi di questa immagine del Cristo si trova il centro geometrico di tutta la costruzione del portale, che si può inscrivere in un cerchio diviso per sei e per dodici[102] (fig. 18).

101. Cfr. René Guénon, «Les portes solsticiales», in *Etudes Traditionnelles*, maggio 1938; «Le Symbolisme du Zodiaque chez les Pythagoriciens», *ibid.*, giugno 1938; «Le simbolisme solsticial de Janus», *ibid.*, luglio 1938; «La Porte étroite», *ibid.*, dicembre 1938; «Janua Coeli», *ibid.*, gennaio-febbraio 1946.

102. Cfr. P. Maurice Moullet, *Die Galluspforte des Basler Münsters*, Basilea, Holbein Verlag, 1939. Ricordiamo che le proporzioni di un edificio sacro risultano solitamente dalla divisione regolare di
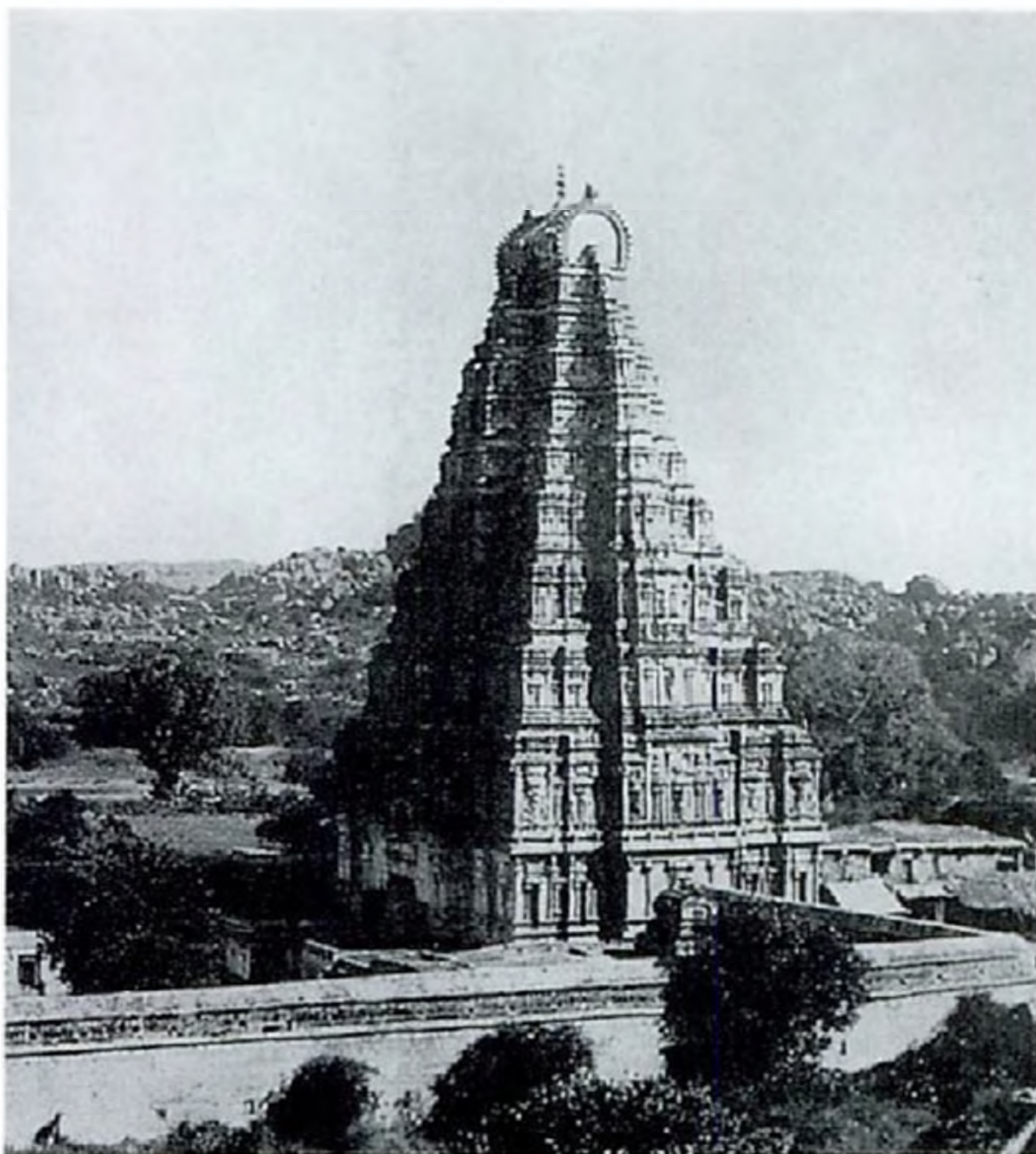
Tavola I. – Il tempio di Hampi, vicino Madras.
Riprodotto su autorizzazione della Royal Geographical Society, Londra.

Tavola II. – Shiva danzante. Bronzo dell'India meridionale.
Riprodotto su autorizzazione del Museo Rietberg, Zurigo.
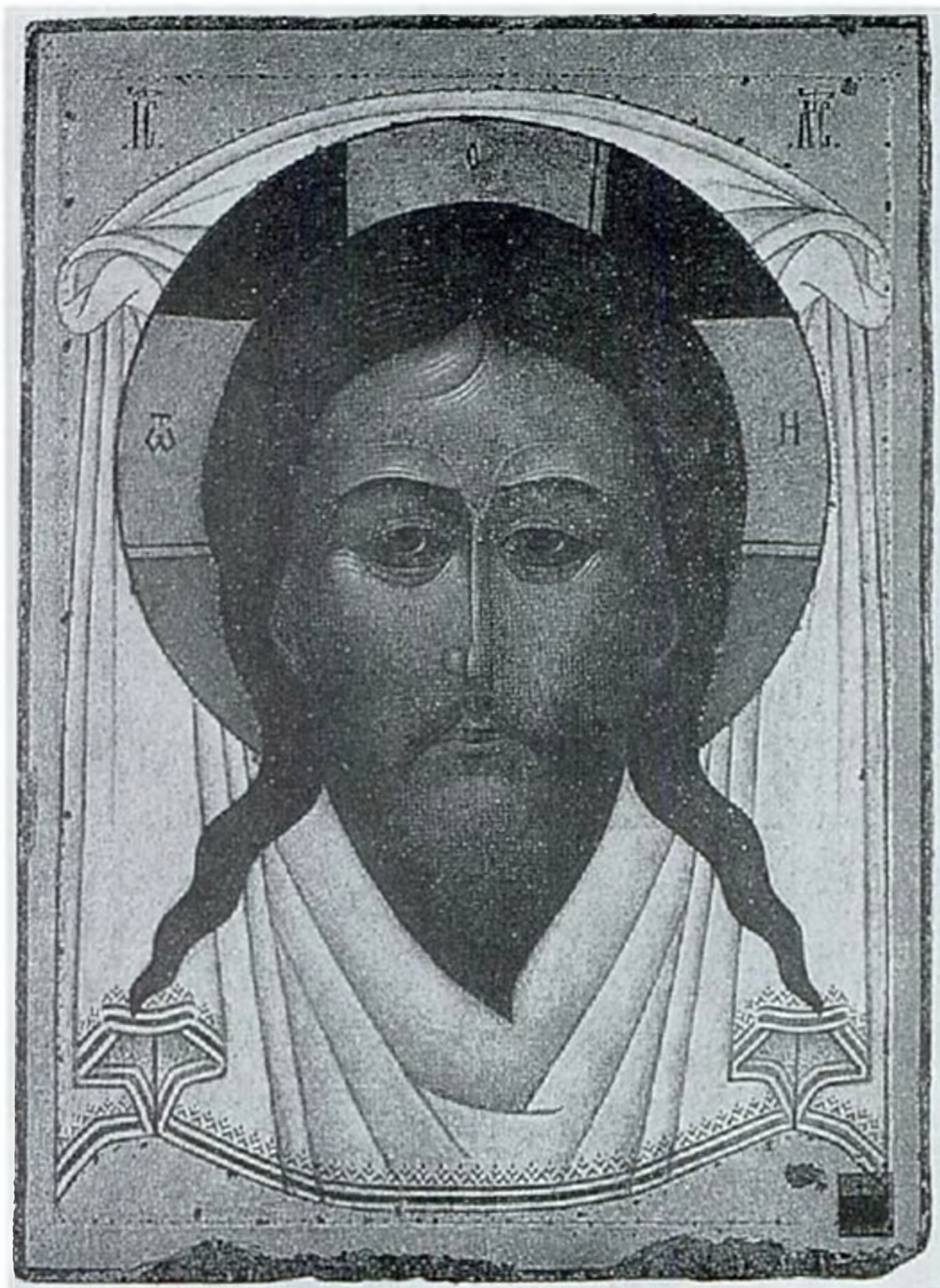
Tavola III. – *Mandilion.*
Icona russa della collezione Zeiner-Henriksen, Oslo.

Tavola IV. – La Santa Vergine di Vladimir.
Icona bizantina.

Tavola V. – La Santa Vergine del Segno.
Icona greca della collezione Gorge R. Hann, Pittsburg, Pennsylvania.
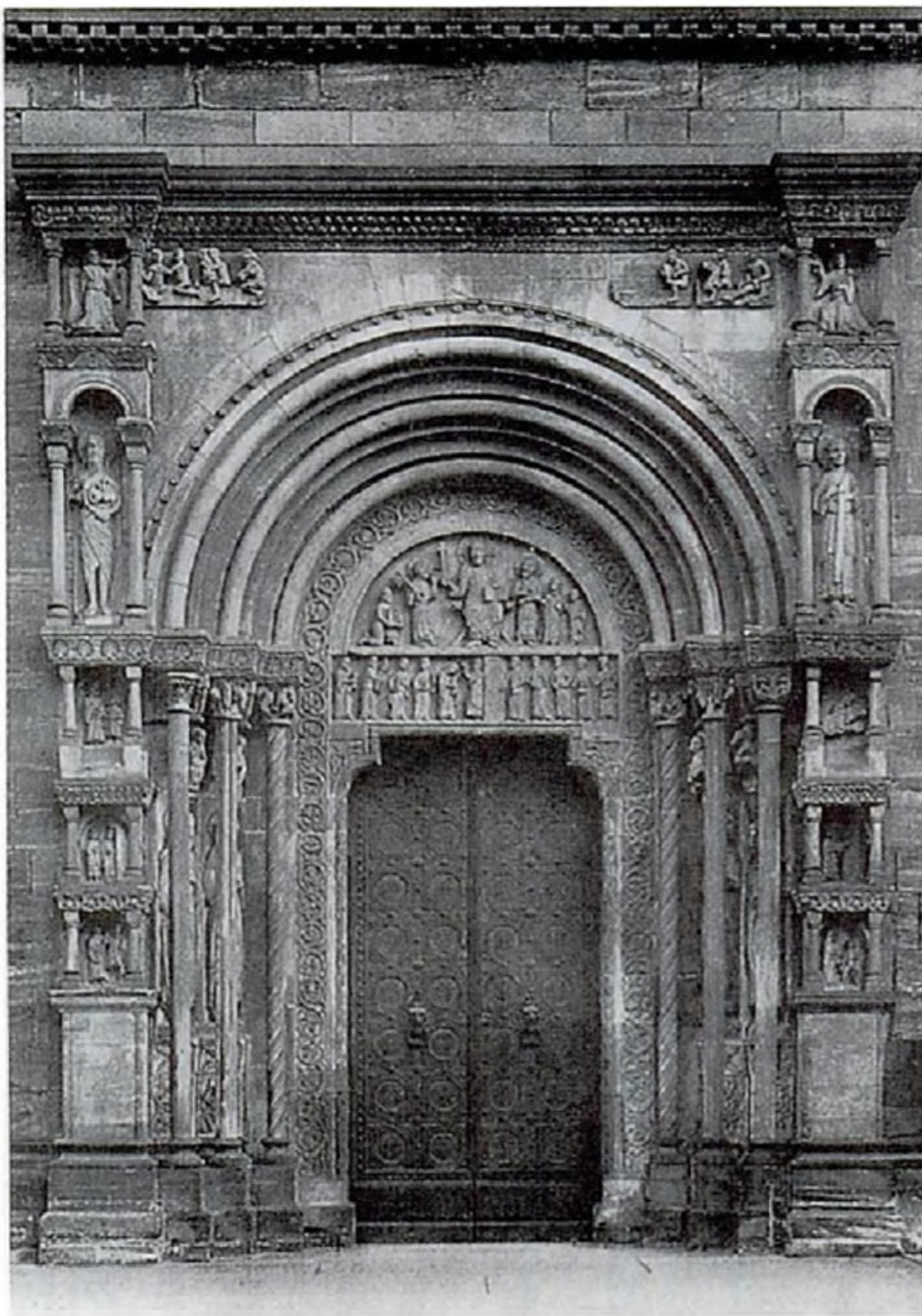
Tavola VI. – Il portale romanico della cattedrale di Basilea.
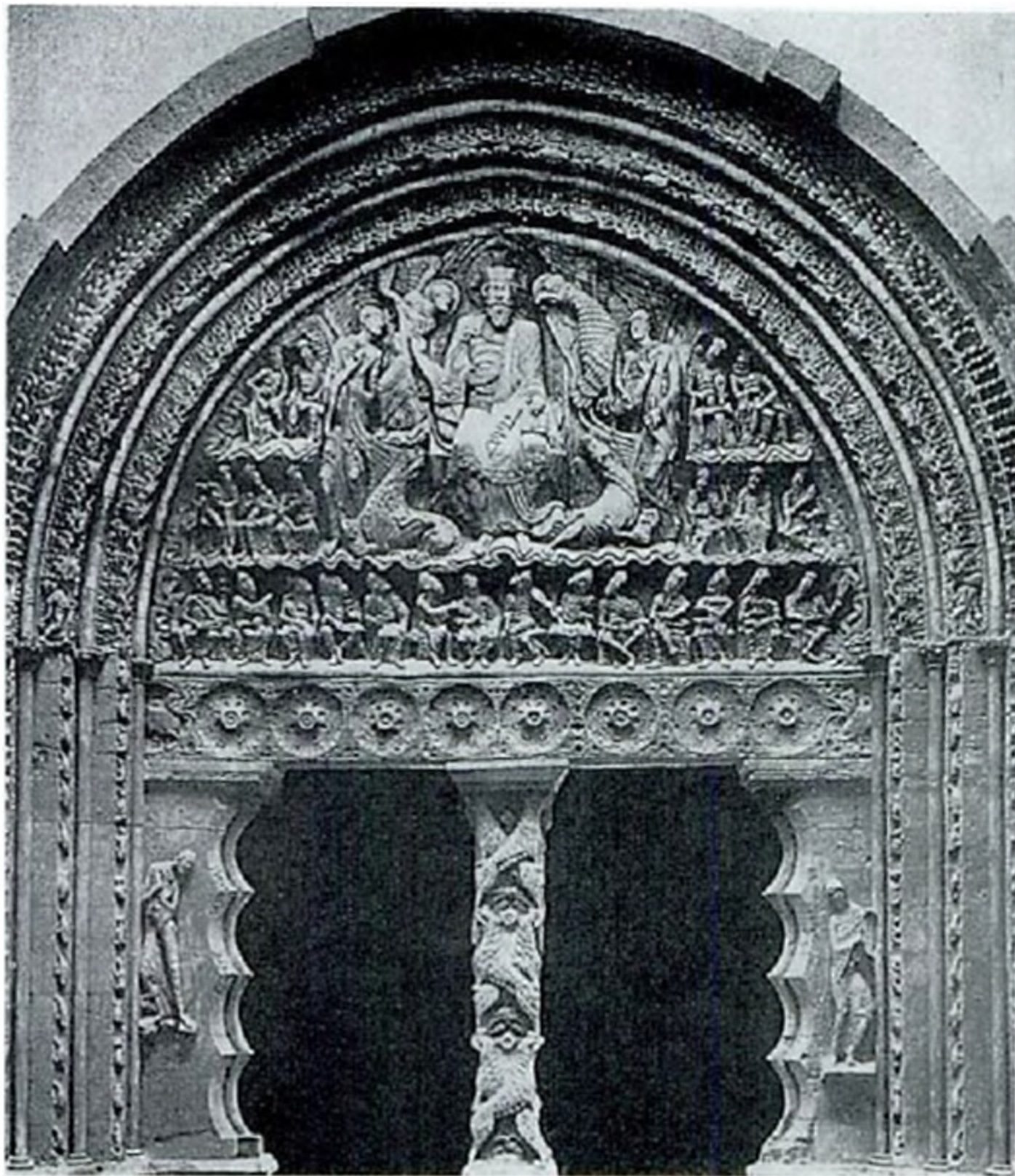
Tavola VII. – Il portale della chiesa abbaziale di Moissac.
Da una fusione del Musée des Monuments historiques. Parigi.
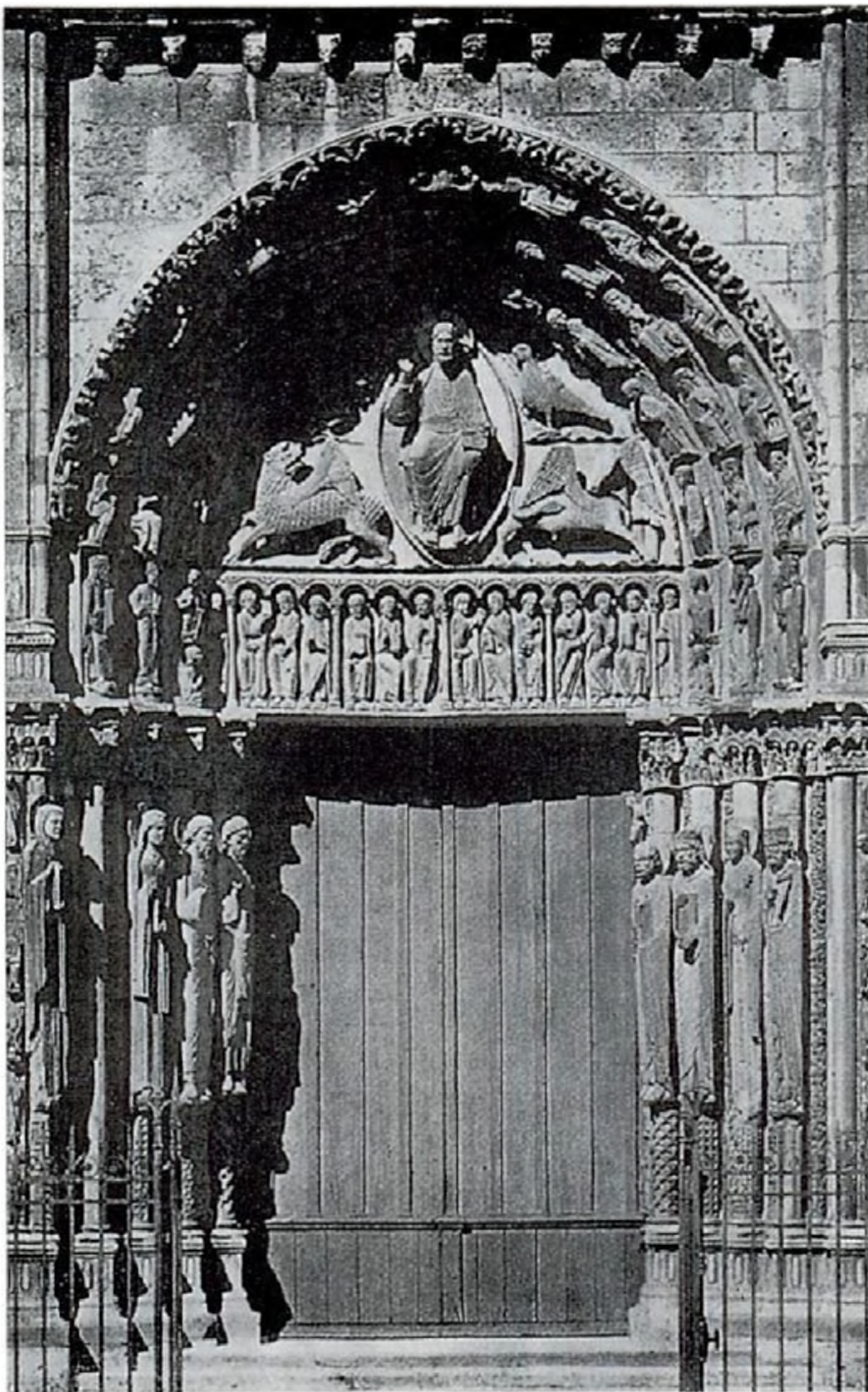
Tavola VIII. – Il Portale Reale della cattedrale di Chartres, ingresso centrale.
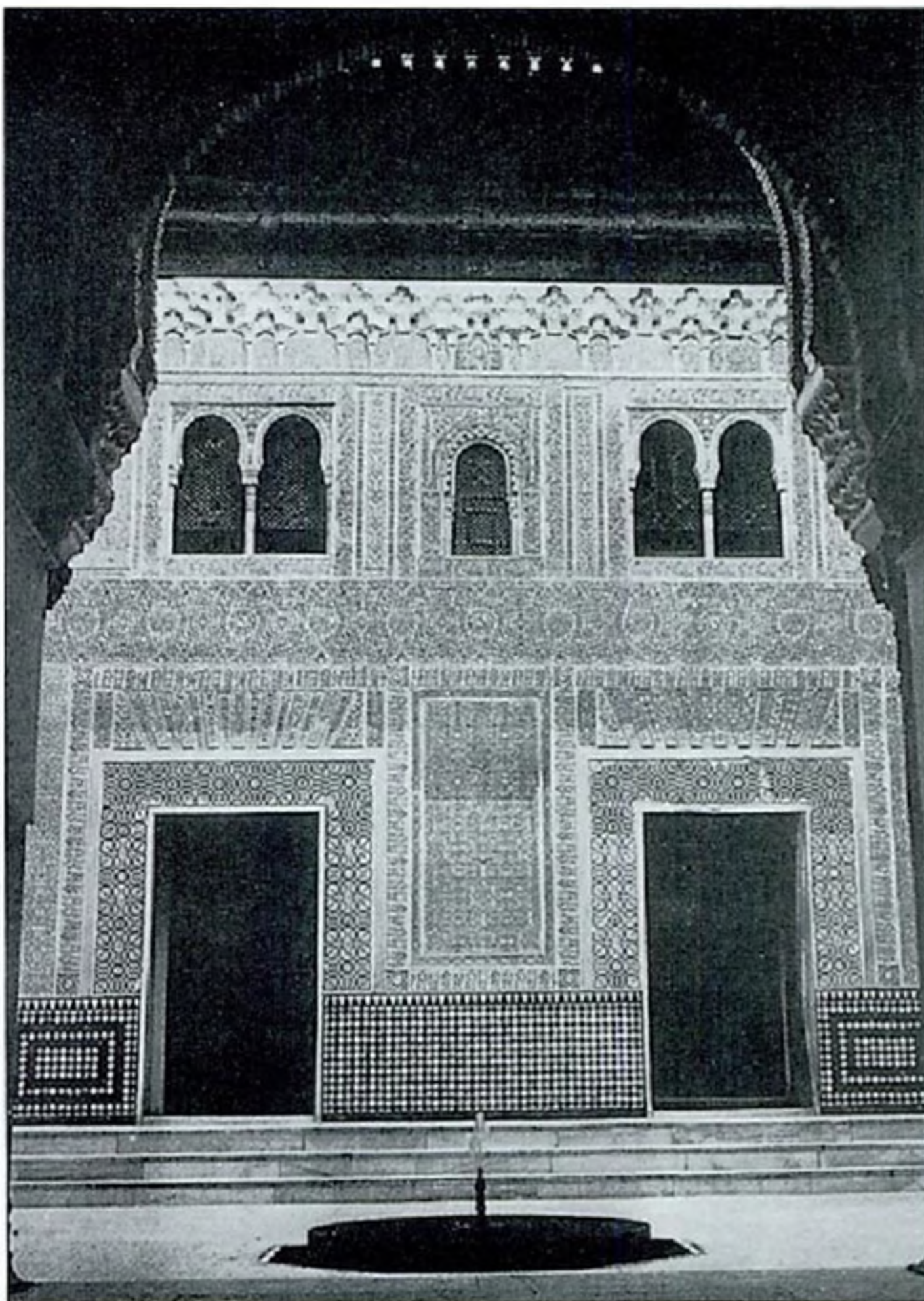
Tavola IX. – Il cortile del Mechouar dell'Alhambra.

Tavola X. – Pagina di un Corano egizio del XIV secolo.
British Museum, Ms. or. 848.

Tavola XI. – Coppia di pagine di un Corano magrebino del XIII secolo. British Museum, Ms. or. 1045.
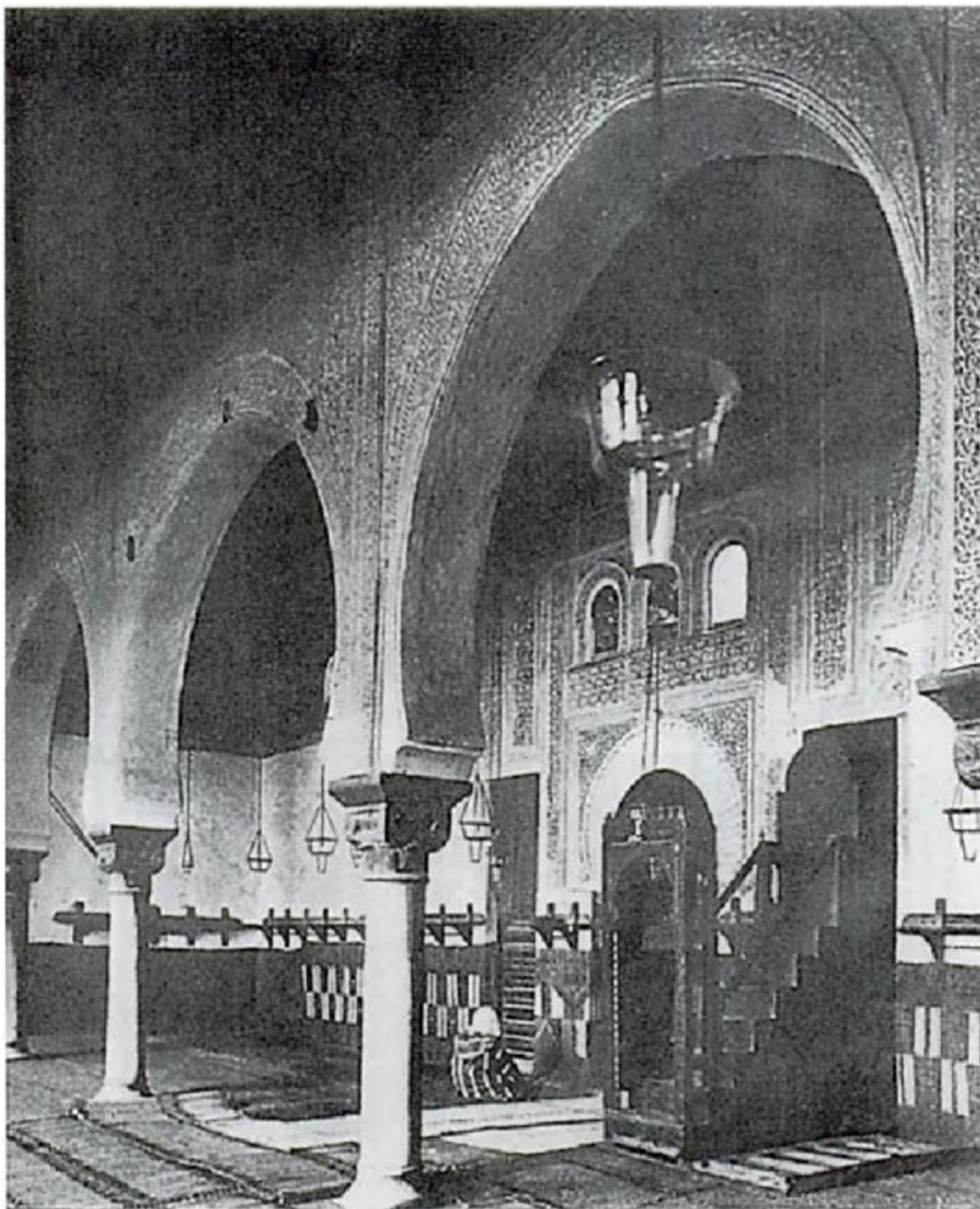
Tavola XII. – Sala per le preghiere della Médersa Bou 'Inaniya a Fès.

Tavola XIII. – Dipinto tibetano (*tanka*).
Al centro *Shakyamuni* nel momento della sua illuminazione; nella mano sinistra tiene la ciotola piena di riso, con la destra tocca la terra. In alto a sinistra *Akshobya*, «l'immutabile», a destra *Târa*; in basso a sinistra *Manjushri*, che brandisce la spada che taglia l'ignoranza, e tiene in mano il libro della Saggezza. Al centro *Avalokiteshvâra*, il buddha della Compassione con il suo rosario; a destra *Vajrapâni*, la personificazione del potere buddhico, con il *vajra*, simbolo dell'illuminazione.

Tavola XIV. – *Buddha Amida*. Statua giapponese della metà del XIII secolo.
British Museum.

Tavola XV. – Campana sacra dell'inizio dell'epoca Han, decorata con meandri. Riprodotto su autorizzazione del Victoria and Albert Museum, Londra.

Tavola XVI. – Paesaggio di montagna. Pittura taoista attribuita a Fan K'uan.
Epoca della dinastia Sung.
Riprodotto su autorizzazione del British Museum, Londra.
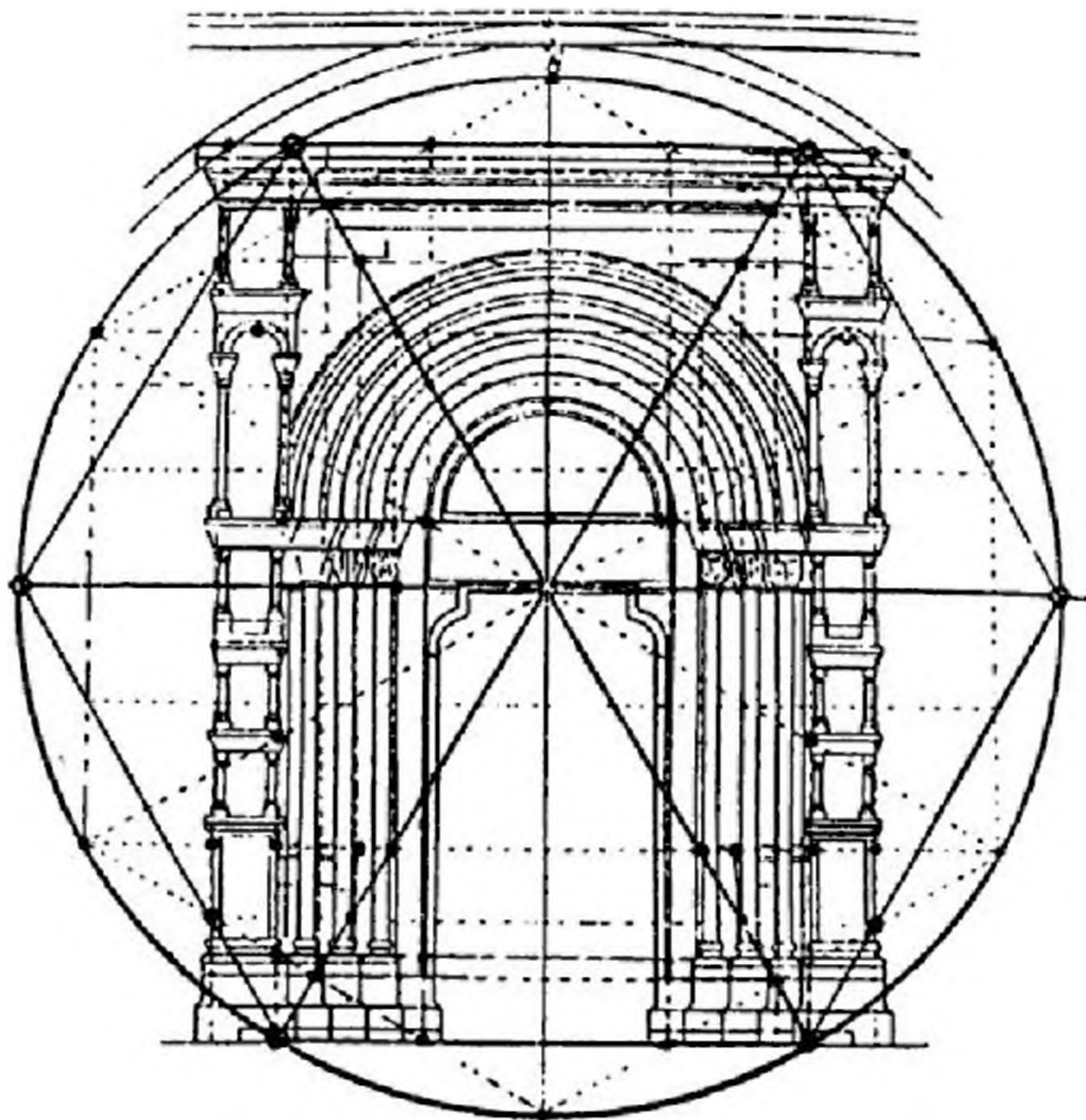
Figura 18. – Schema geometrico del portale romanico della cattedrale di Basilea. Da P. Maurice Moullet.

La porta non è altri che Cristo stesso: è quel che insegnano anche le immagini delle sei opere di carità che fanno parte del tema del giudizio universale, poiché il Signore le citerà rivolgendosi agli eletti, poi ai dannati: «Venite voi, i benedetti del padre mio; ereditate il regno che v'è stato preparato fin dalla fondazione del mondo. Perché ebbi fame e mi deste da

un cerchio direttivo, immagine del cielo celeste. Con questa procedura la proporzione che afferma l'Unità nello spazio è coscientemente collegata al ritmo che esprime l'Unità nel tempo. Questo spiega, nel caso dei portali romani, la loro armonia al tempo stesso evidente e irrazionale: le misure sfuggono al principio quantitativo del numero.

mangiare; ebbi sete e mi deste da bere; fui straniero e mi accoglieste; fui nudo e mi vestiste; fui ammalato e mi visitaste; fui in prigione e veniste a trovarmi (...) In verità vi dico che in quanto lo avete fatto a uno di questi miei minimi fratelli, l'avete fatto a me». E ai dannati Cristo dirà: «Andate via da me, maledetti, nel fuoco eterno (...). Perché ebbi fame e non mi deste da mangiare; ebbi sete e non mi deste da bere; fui straniero e non mi accoglieste, nudo e non mi vestiste; malato e in prigione, e non mi visitaste...» (Matteo 25,34-41).

La carità significa dunque riconoscere nelle creature il Verbo non creato. Ebbene, queste mostrano la loro vera natura solo in quanto povere e indigenti, cioè spogliate di pretesa e di poteri propri. Colui che riconosce la presenza di Dio vicino a lui la realizza in se stesso; così la virtù spirituale conduce verso l'unione con il Cristo, che è la Via e la Porta divina. Varcherà tale Porta solo colui che è diventato egli stesso la Porta, come esprime il mito del viaggio postumo dell'anima secondo la *Kausîtaki-Upanisad*: quando l'anima arriva al sole, questi la interroga sulla sua identità e lei entra nel mondo divino solo se risponde: «Io sono Te». La stessa verità si ritrova nel sufi persiano Abû Yazîd-al Bâstâmi, che dopo la sua morte apparve in sogno a un amico e gli raccontò come fu ricevuto da Dio. «Cosa mi porti?», gli chiede il Signore; Abû Yazîd enumera le sue opere buone, ma siccome nessuna di queste è gradita, alla fine dice: «Ti porto Te stesso» e solo allora Dio lo riceve[103].

Nel timpano del nostro portale si vede l'immagine di un mastro muratore che è inginocchiato davanti al Cristo e gli offre un modello di portale. Così offre al Cristo, che è lui stesso la Porta, il simbolo di Cristo. Questo esprime non solo l'essenza di ogni via spirituale, ma anche la natura dell'arte sacra; rappresentando un prototipo sacro, che adatta a particolari condizioni materiali, l'artista si identifica lui stesso in questo prototipo; esteriorizzandolo, conformemente alle regole trasmesse, ne realizza l'essenza.

103. Nel Sufismo Abû Yazîd-al Bâstâmi è uno dei rivelatori dell'«identità suprema».

II

Per quel che riguarda gli ornamenti zoomorfi e vegetali del portale, li considereremo a parte, per collocarli in un quadro più generale, poiché rappresentano qualcosa come reminescenze di una iconografia più antica, perfino preistorica, le cui formule si sono conservate sia per la loro perfezione decorativa che per l'unione organica dell'ornamento con l'architettura.

Citiamo innanzi tutto due motivi che appaiono prima nell'arte asiatica; ma il cui significato cristiano nell'arte occidentale è evidente: la ruota e l'albero della vita, due emblemi che ornavano i timpani dei portali dell'alto Medio Evo, in un'epoca in cui si esitava a esporre le immagini di persone sacre all'esterno delle chiese. La ruota, visibilmente analoga alla ruota cosmica, è rappresentata dal monogramma del Cristo attorniato da un cerchio[104]; in quanto all'albero, ha il più delle volte la forma di una vigna stilizzata, conformemente alla frase: «Io sono la vigna»[105]. Entrambi questi motivi, che del resto sono in relazione stretta con i principi dell'architettura sacra, hanno la loro prefigurazione nell'iconografia indù e buddhista della nicchia rituale[106]; eventualmente è riuscita a prodursi una congiunzione storica nel Vicino Oriente.

Nel portale romanico della cattedrale di Basilea l'albero della vita si perpetua sotto forma della vigna stilizzata i cui viticci attorniano la porta. Dal canto suo la ruota cosmica è stata trasferita sopra il portale, sotto forma di un grande rosone, le cui sculture figurative evocano la «ruota della fortuna» come la descrive Boezio nel suo *Consolazione della filosofia*; lo scultore si è rappresentato nella parte più bassa di questa ruota.

104. Una croce a otto raggi, per esempio, decora il timpano di una chiesa romanica a Jaca, in Catalogna.

105. Nell'arte romanica si trova spesso il motivo della vigna i cui viticci attorniano ogni tipo di figure: uomini e animali che si nutrono di uva, mostri che rosicchiano i tralci e scene di caccia.

106. Secondo il *Mânasâra-shilpa-shâstra* una nicchia sacra deve contenere l'albero del mondo o l'immagine della divinità.

Figura 19. – Schema del doppio leone del portale romanico della cattedrale di Basilea.

I motivi zoomorfi che si incontrano il più delle volte sui portali medievali sono il leone, l'aquila e la loro mescolanza, il grifone, come anche il drago. Il leone e l'aquila sono animali essenzialmente solari, come il grifone, la cui doppia natura simboleggia le due nature del Cristo[107]. Nel portale della cattedrale di Basilea (fig. 19) gruppi di aquile e coppie di leoni a una sola testa costituiscono i capitelli delle colonnette sistemate negli angoli dei piedritti. Quanto al drago, che solitamente si trova in coppie antitetiche ai due lati della porta o dell'archivolto[108], sembrerebbe riallacciarsi al simbolismo solstiziale, se si tiene conto delle sue analogie nell'arte orientale e nordica; nel portale che abbiamo appena descritto, due draghi uno di fronte all'altro ornano i supporti che reggono l'architrave. La posizione di questi draghi sotto i piedi di Cristo li caratterizza talvolta come forze naturali o infernali domate dall'Uomo-Dio. Ebbene, questo non è affatto in contraddizione con il loro significato solstiziale, poiché è l'antitesi delle tendenze cosmiche manifestate con le loro due fasi, ascendente e discendente, del ciclo annuale che trascende l'Uomo-Dio. L'arte asiatica conosce questo stesso motivo[109] (figg. 20*a* e 20*b*).

107. Cfr. Dante, *La Divina Commedia*, *Purgatorio*, canto XXXII.

108. Per esempio nel portale della basilica di San Michele di Pavia, della cattedrale di San Donnino d'Emilia, del duomo di Verona e di San Fedele di Como.

109. Evidenziamo solo la singolare coincidenza tra un rilievo che corona la Porta del Talismano a Baghdad e una miniatura dell'evangeliario irlandese di Kells che rappresenta l'architettura di un por-
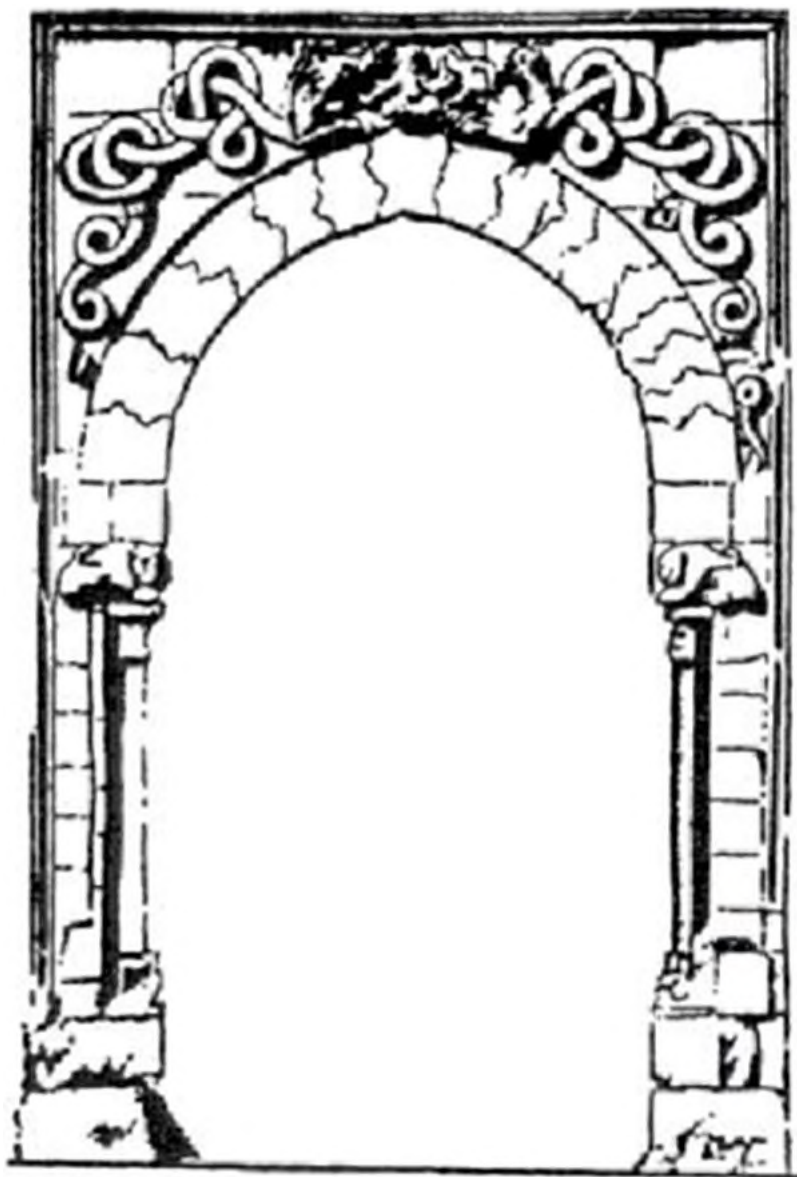
Figura 20*a*. – Porta del Talismano a Baghdad.
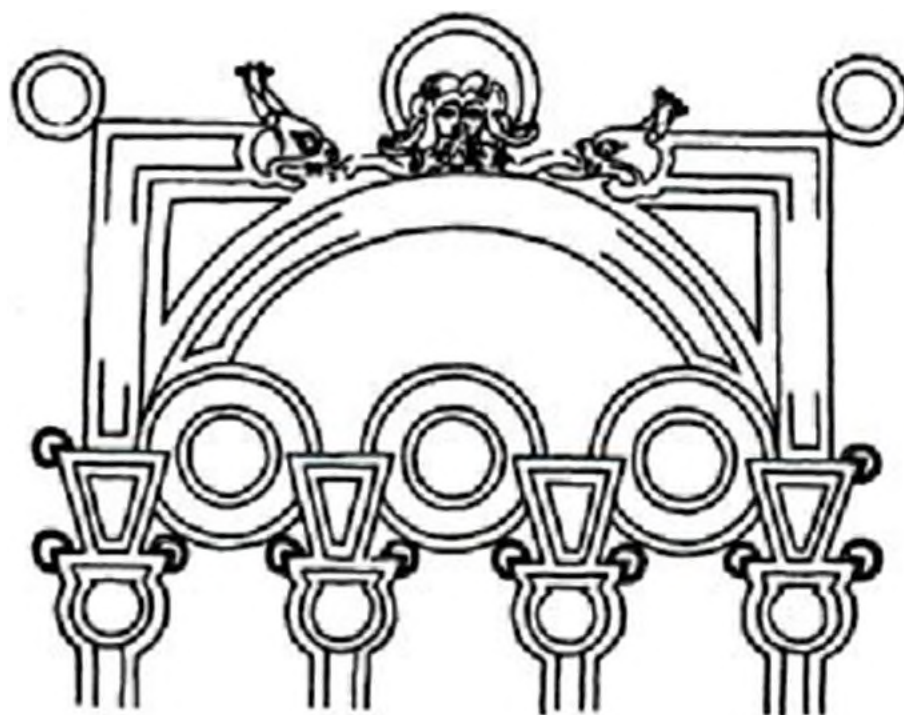
Figura 20*b*. – Arco di canone dell'evangeliario irlandese di Kells. (foglio 25 R) con un santo tra due mostri; VIII secolo.

L'arte indù ci offre nel *torana* come un modello di questa iconografia zoomorfa del portale. La *torana* è l'arco trionfale che attornia la porta di un tempio o la nicchia contenente l'immagine della divinità; i suoi elementi sono stati fissati dai codici dell'architettura sacra, come il *Mânasâra-shilpa-shâstra*. Le due basi o piedritti del *torana* sono ornati da leoni (*shardûla*) o leogrifi (*vyali*), animali solari e manifestazioni di *Vâk*, la parola creatrice. Gli archi rampanti finiscono con la forma del *makara*, il mostro marino che corrisponde al Capricorno, il segno del solstizio d'inverno. Anche qui il simbolismo solare è presentato sotto i suoi due aspetti opposti e complementari: il leone corrisponde all'espansione positiva, dunque in qualche modo spaziale, della Luce o del Verbo divino, mentre il *makara* esprime il carattere «divorante» e trasformante della Realtà divina manifestata come ciclo o tempo. La sommità del *torana* generalmente è coronata dal *kîrtti-mukha* o *kâla-mukha*, maschera terribile con forme da Proteo, che sintetizza il leone e il drago marino, e che rappresenta l'abisso insondabile – e di conseguenza terrificante e oscuro – del potere divino di manifestazione[110].

Nell'arte romanica si trovano numerose analogie con i leoni e i draghi del *torana*[111], gli ultimi si accostano di più al drago estremo-orientale (diffuso dall'arte buddhista e l'arte selgiuchida)[112] o al drago nordico, piuttosto che

tico (Canone Eusebiano, fo. 2V). Nelle due composizioni un uomo con l'aureola – nella miniatura irlandese ricorda il Cristo – afferra le lingue di due draghi che si affrontano con le gole aperte. Il rilievo di Baghdad è dell'epoca selgiuchida, posteriore alla miniatura irlandese: per la forma dei draghi riflette modelli dell'Estremo Oriente. La composizione in questione è molto frequente, con alcune varianti, nell'oreficeria nordica, nelle arti minori dei paesi dell'Islam e nella decorazione romanica.

110. Cfr. Stella Kramrisch, op. cit., p. 318 s.; cfr. anche René Guénon, «Kâla-mukha», in *Etudes Traditionnelles*, marzo-aprile 1946.

111. L'architettura romanica della Lombardia, in particolare, possiede uno schema del portale a portico i cui pilastri poggiano su dei leoni e i cui archi rampanti sono ornati di grifoni o di draghi (portale del duomo di Verona, della cattedrale di Assisi, dell'antica chiesa di Santa Margherita di Como, dei duomi di Modena, Ferrara ecc.).

112. L'arte islamica del Vicino Oriente, influenzata dall'espansione turca dei secoli XII e XIII. I popoli turchi portarono nei paesi dell'Islam certi tratti delle civiltà mongoliche.

al *makara* indù, che deriva dal delfino. Quanto al *kâla-mukha*, la maschera di Dio, non potrebbe trovare nell'arte cristiana un posto simile a quello che occupa nell'iconografia indù ed estremo orientale (il *T'ao-T'ie* cinese) poiché il suo simbolismo è intimamente legato all'idea indù dell'illusione cosmica. Tuttavia se ne trovano apparenti repliche nell'arte romanica, specialmente sui capitelli, senza che si possa determinarne il significato[113].

Il *kâla-mukha* racchiude un doppio aspetto: da una parte rappresenta la morte, e in questo senso corona anche la porta del tempio, perché colui che varca questa porta deve morire al mondo; dall'altra parte simboleggia la sorgente della vita, come suggeriscono i fasci di ornamenti vegetali e zoomorfi che scaturiscono dalla sua gola. Quest'ultimo tratto ha la sua analogia nell'arte cristiana medievale che conosce la maschera del leone che «sputa» forme vegetali: tale motivo risale probabilmente all'antichità e si identifica peraltro con la maschera del leone che emette un getto d'acqua; è un'immagine del sole, sorgente di vita, dunque in definitiva è un simbolo analogo al *kâla-mukha*[114]. Nell'arte cristiana, assume il significato del leone di Giuda da cui deriva l'albero di Jesse o la vigna del Cristo[115].

Si potrebbero facilmente moltiplicare questi esempi di temi asiatici passati nell'arte cristiana del Medio Evo. Quelli che abbiamo appena citato basteranno per far intravedere la vasta corrente folcloristica in cui si bagna l'arte medievale d'Occidente, corrente le cui fonti sono preistoriche e che è stata volta per volta rinnovata dagli apporti diretti dell'Oriente. In molti casi sarà difficile, se non impossibile, dire cosa significassero questi motivi per l'arte cristiana: in ogni modo la logica inerente alle forme come tali favoriva il risveglio, sotto il raggio di una saggezza contemplativa, dei simboli sepolti in quella memoria collettiva che è il folclore.

113. Specialmente a Saumur, Tournus, Venosa, Königslauterbach, ecc. Lo si trova anche in una forma più schematica nell'oreficeria scandinava precristiana.

114. L'arte greco-romana è riuscita ad assorbire motivi orientali come elementi puramente decorativi, motivi dai quali l'arte medievale estrarrà di nuovo il carattere simbolico.

115. Nel timpano del portale meridionale di San Godehard a Hildesheim, in Sassonia, sono rappresentati due leoni dalle cui gole escono piante stilizzate.

Nell'iconografia zoomorfa del portale romano c'è un aspetto terribile e spesso grottesco in cui si tradisce un realismo spirituale che ha una parentela interiore con il simbolismo gorgonesco del *kâla-mukha*. All'approssimarsi del solstizio, il cambiamento ciclico imminente scatena contrasti estremi nell'ambiente cosmico: quando la porta del cielo (*janua coeli*) si apre, si dischiude anche la porta degli inferi (*janua inferi*). Certe immagini terrificanti alle mura dei portali hanno la funzione di spezzare le influenze malvagie; talvolta il loro aspetto grottesco aiuta a «oggettivare» le potenze tenebrose, svelando la loro vera natura. Assumono la stessa funzione certe usanze popolari, in cui all'approssimarsi del solstizio d'inverno si scacciano gli spiriti malvagi a forza di mascherate grottesche[116].

III

Noi diciamo che la nicchia del portale corrisponde al coro della chiesa e come lui è il luogo dell'epifania divina, e questo senso coincide con il simbolismo della porta celeste che non è solo l'entrata da cui le anime passano nel Regno del Cielo, ma anche l'uscita da cui i messaggeri divini «discendono» nella «caverna» del mondo. Questo simbolismo, che è di origine precristiana, si trova come integrato nel Cristianesimo per la vicinanza del Natale (la notte della nascita del Sole divino nel mondo) con il solstizio d'inverno, la «porta del Cielo».

Il portale a nicchia è dunque un'iconostasi che nasconde e rivela al tempo stesso il mistero del sancta sanctorum e da questo punto di vista è anche un arco di trionfo e un trono di gloria. Quest'ultimo aspetto predomina nel grande portale della chiesa abbaziale di Moissac, portale il cui immenso timpano, sostenuto da un pilastro centrale, dispiega la visione apocalittica del Cristo attorniato dagli animali del tetramorfo e dai ventiquattro anziani dell'Apocalisse; il trumeau fatto di leoni sostiene questa

116. Questa usanza s'è conservata soprattutto nelle valli alpine.

apparizione gloriosa come un trono formato dalle potenze cosmiche domate (tavola VII).

Nel quadro dell'arte occidentale il portale di Moissac sembrerebbe come un miracolo repentino, e questo sia per la sua unicità spirituale che per la sua perfezione scultorea che nessuno dei suoi precedenti conosciuti (sculture romaniche affini, influenza moresca, avori bizantini) basta a spiegare interamente.

Con il suo linguaggio artistico, il portale di Moissac differisce di molto dal portale romanico della cattedrale di Basilea. Le forme del portale di Basilea sono articolate come una sequenza latina; la loro armonia al tempo stesso severa e dolce richiama il canto gregoriano. Le sculture di Moissac, invece, hanno qualcosa di fiammeggiante, senza che per questo rompano l'unità statica dell'insieme. L'arco sopraelevato conferisce a tutto il portale una calma tendenza ascendente, pari a quella della fiamma di un cero che brucia senza agitazione, con una vibrazione tutta interiore. La superficie del rilievo, mantenuta piana nel suo insieme, è perforata qua e là in una specie di lavoro «a giorno» che dà modo di tracciare linee e accenti forti; all'interno dei contorni stilizzati le superfici sono trattate con grande delicatezza; lo schematismo delle forme è sempre riempito di una ricchezza plastica soffice e trattenuta. Nel timpano il gioco delle ombre gravita attorno al centro immobile del Cristo glorioso: è da lui, dalle sue forme largamente offerte alla luce, che sembrerebbe emanare ogni chiarore. Nello stesso tempo i gesti di ventiquattro anziani che attorniano il Signore riportano lo sguardo da tutti i lati verso questo centro immobile che crea una specie di movimento ritmico, il quale tuttavia non oltrepassa in nessuna parte la geometria dell'opera; qui non c'è nessun impressionismo momentaneo, né alcun dinamismo psichico, alcuna enfasi contraria alla natura permanente di una scultura.

Il rilievo del timpano rappresenta questa visione di san Giovanni: «...Ed ecco, un trono era posto nel cielo e sul trono c'era uno seduto. Colui che stava seduto era simile nell'aspetto alla pietra di diaspro e di sardonico e intorno al trono c'era un arcobaleno che, a vederlo, era simile allo smeraldo.

Attorno al trono c'erano ventiquattro troni su cui stavano seduti ventiquattro anziani vestiti di vesti bianche e con corone d'oro sul capo.

Dal trono uscivano lampi, voci e tuoni.

Davanti al trono c'erano sette lampade accese, che sono i sette spiriti di Dio. Davanti al trono, inoltre, c'era come un mare di vetro, simile al cristallo; in mezzo al trono e intorno al trono, quattro creature viventi, piene di occhi davanti e di dietro. La prima creatura era simile a un leone, la seconda simile a un vitello, la terza aveva la faccia come d'un uomo e la quarta era simile a un'aquila mentre vola» (Apocalisse 4,2-7). Di questa visione, lo scultore di Moissac ha rappresentato solo i tratti che si prestano al simbolismo plastico. Attorno al Cristo del timpano, le quattro creature[117], che simboleggiano aspetti permanenti del Verbo divino e i prototipi celesti di quattro evangelisti, dispiegano una corolla d'ali fiammeggianti; due arcangeli si ergono vicinissimi a loro. I ventiquattro anziani, assorbiti nella contemplazione dell'Eterno, tengono nelle mani le coppe – simboli della partecipazione passiva all'unione beatifica – o i liuti, simboli della partecipazione attiva[118]. Ai due piedritti del portale sono scolpite l'immagine di San Pietro, ritto sopra un leone, con le chiavi in mano e quella del profeta Isaia che predice la nascita del Cristo da una vergine.

Gli archivolti e l'architrave del portale sono ricoperti da una ricca fioritura di ornamenti. Alle due estremità dell'architrave appaiono mostri, le cui gole aperte emettono fogliami che si arrotolano attorno a grandi rosoni che costellano l'architrave. Questo motivo richiama in modo stupefacente l'iconografia indù del *makara* nel *torana*[119].

117. Il testo apocalittico parla di «creature viventi», benché una di loro abbia un viso umano: la qualità d'uomo implica qui solo una distinzione specifica, non una preminenza gerarchica. San Tommaso dice che la distinzione tra i diversi angeli è analoga non alla distinzione tra individui della stessa specie, ma a quella di intere specie e questo spiega il simbolismo animale del tetramorfo, come pure il simbolismo degli dèi con forme animali presso certi popoli antichi, poiché questi dèi avevano solo il rango di angeli.

118. Secondo una tradizione conosciuta tra gli Arabi, il liuto (*al'ud*) riassume, con le sue proporzioni e la sua gamma, l'armonia cosmica. Nell'iconografia presente, sostituisce l'arpa (cfr. Apocalisse 15,2).

119. Dalla bocca dei *makara* negli archi rampanti del *torana* escono spesso fogliami, ghirlande vegetali, o collane di perle.

È stato forse trasmesso un modello indù dall'arte musulmana, da cui derivano anche le proporzioni generali del portale, la sua forma ogivale e il contorno lobato dei montanti? Anche le sculture del trumeau hanno i loro prototipi orientali; il motivo dei leoni incrociati risale, attraverso l'arte islamica, fino all'arte sumera: appare come uno schema del trono reale, la cui forma si riflette negli attributi leonini dei seggi pieghevoli del Medio Evo. L'iconografia indù conosce anche il «seggio con leoni» (*simhâsana*), forma tradizionale del Trono divino[120]. L'idea geniale dello scultore di Moissac è di avere sovrapposto tre coppie di leoni che si appoggiano le une sulle altre secondo un gioco di compensazioni statiche che traduce bene l'equilibrio involontario delle temibili potenze della natura (fig. 21). Gli astri di tre rosoni, sui quali si posano le code che finiscono in boccioli di loto, reggono l'intreccio delle sei belve. Tutta l'intelligenza speculativa, il realismo e il divertimento del Medio Evo si esprimono in questa scultura. I tre «piani» del trono a leoni sono senza dubbio ricchi di significato: fanno pensare alla gerarchia dei mondi creati. Il contrasto tra i mostri del trumeau e l'apparizione gloriosa di Cristo sul timpano è profondamente rivelatore: il trono della gloria divina, che si rivela alla fine dei tempi, quando i «secoli» sono trascorsi e il tempo è rientrato nella simultaneità del giorno permanente, – questo trono o supporto, diciamo noi, non è altro che il cosmo nel suo equilibrio finale, costituito dall'integrazione totale di tutte le antitesi naturali. È la stessa cosa nell'ordine microcosmico: il supporto dell'illuminazione divina è l'equilibrio di tutte le forze passionali dell'anima, la *natura domptata*, secondo l'espressione alchemica.

L'iconografia indù (il portale di Moissac ci riporta ad essa volta per volta) conosce una doppia forma del trono divino: il «seggio con leoni» simboleggia le forze cosmiche assoggettate, mentre il «seggio con loto» (*padmâsana*) esprime l'armonia perfetta e recettiva del cosmo[121].

120. Il «seggio con leoni» si accoppia generalmente con il *torana* ornato di *makaras* e coronato dal *kâla-mukha*, come quadro trionfale di un'immagine di Dio.

121. Il loto sboccia sulla superficie dell'acqua, che significa l'insieme delle possibilità nel loro stato di confusione passiva; allo stesso modo, il Corano dice che il Trono di Dio «era sull'acqua».

Figura 21. – Trumeau della chiesa abbaziale di Moissac.

Non sono solo alcuni elementi del *torana* riflessi nel portale di Moissac che ci invitano a paragoni; anche le sculture, pur evocando la maestà e la bellezza sacerdotale del Cristo, richiamano l'arte plastica dell'India; come questa, esse hanno la pienezza del loto, affascinano per l'audacia astratta del gesto ieratico e sono come animate dal ritmo di una danza sacra. Non si potrebbe spiegare questa affinità innegabile con un contatto formale delle due arti, benché certi elementi ornamentali possano suggerire un tale incontro; la parentela di cui si tratta è spirituale, dunque interiore, e su questo piano tutte le coincidenze sono possibili. Non ci sono dubbi che il portale di Moissac manifesti una saggezza contemplativa reale e spontanea. Gli elementi di decorazione asiatici, forse diffusi dall'arte musulmana di Spagna, non rappresentano i motivi essenziali della parentela che abbiamo notato, ma la confermano e, per così dire, la cristallizzano.

IV

Abbiamo mostrato che la pianta del tempio, che riassume l'intero cosmo, procede dalla fissazione spaziale dei ritmi celesti che reggono l'insieme dei mondi visibili. Questa trasposizione dell'ordine ciclico nell'ordine spaziale definisce anche il ruolo delle diverse porte del santuario, disposte secondo le direzioni cardinali[122].

Il Portale Reale della cattedrale di Chartres (Tavola VIII) i cui tre ingressi sono aperti verso l'Occidente, rivela tre diversi aspetti del Cristo, che sono anche aspetti del tempio, identificato con il corpo di Cristo: l'ingresso sinistro, collocato relativamente a nord, è dedicato al Cristo che ascende al cielo; l'ingresso destro, collocato relativamente al sud, è dedicato alla Vergine e alla natività del Cristo; l'ingresso centrale, la vera «porta reale» mostra l'immagine di Cristo in Gloria secondo la visione apo-

122. Il simbolismo delle direzioni cardinali in connessione con la liturgia e l'architettura sacra è spiegato in opere medievali come il *Miroir du Monde* di Honorius d'Autun e il *Miroir de l'Eglise* di Durandus.

calittica di san Giovanni. Così, le due nicchie di sinistra e di destra, che corrispondono rispettivamente ai lati settentrionale e meridionale della chiesa, rappresentano la natura celeste e la natura terrestre del Cristo, conformemente con il simbolismo delle «porte» solstiziali (quella dell'inverno e quella dell'estate). Quanto all'ingresso centrale che simboleggia pertanto la porta unica (e questa trascende le antitesi cicliche), esso rivela il Cristo nella sua gloria divina, che appare come giudice universale durante la reintegrazione finale di questo «secolo» nell'atemporale.

L'immagine di Cristo glorioso attorniato dal tetramorfo riempie il timpano centrale e costituisce una composizione limpida e raggiante, il cui equilibrio, tenuto tra l'aureola in mandorla del Cristo e l'arco leggermente ogivale del timpano, vive di una respirazione calma che si dilata a partire dal centro e torna a lui. Sulle voltine stanno i ventiquattro anziani dell'Apocalisse, seduti su troni e incoronati; una fila di angeli li separa dal Cristo del timpano, mentre nell'architrave sono raffigurati i dodici apostoli[123].

I personaggi le cui effigie sono scolpite ai piedritti degli ingressi sono i profeti e i personaggi reali dell'Antico Testamento, in parte sicuramente anche gli avi del Cristo; tutta questa zona, analoga alla parte rettangolare e «terrestre» del tempio, corrisponde dunque all'antica Legge che, dal punto di vista cristiano, preparava la venuta del «Verbo fatto carne».

L'ascensione di Cristo, nel timpano dell'ingresso di destra, è rappresentata secondo l'iconografia tradizionale: il Cristo viene portato via su una nube tenuta da due angeli: altri angeli, che escono dalle nubi come folgori, annunciano l'avvenimento agli apostoli radunati. Alle voltine sono scolpiti i segni dello zodiaco, che si alternano con le immagini dei lavori dei mesi, cosa che sottolinea il carattere celeste di questo ingresso laterale; la situazione di questo, a nord della porta principale, si riferisce alla «porta del cielo» (*janua coeli*), il solstizio d'inverno.

Il timpano dell'ingresso destro è dominato dalla statua della Vergine col Bambino, seduta su un trono, in posizione puramente frontale, tra due ar-

123. Altri due testimoni, forse i profeti Isaia ed Ezechiele, stanno a lato dei dodici apostoli, uno a destra e l'altro a sinistra.
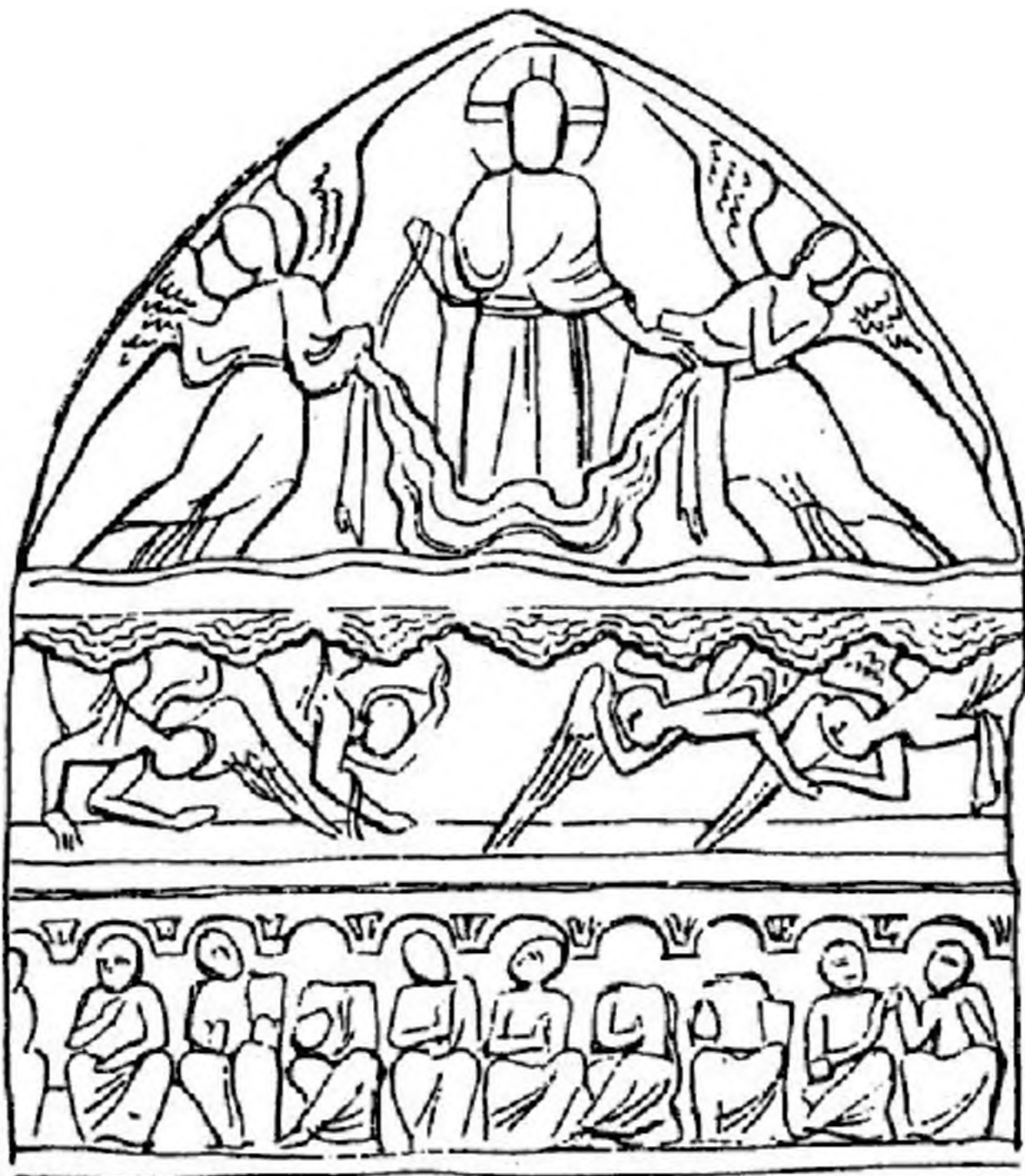
Figura 22. – Timpano dell'ingresso sinistro.

cangeli che agitano degli incensieri, secondo una tradizione bizantina. Il loro movimento, simile a quello delle colombe sul punto di spiccare il volo, mette in risalto l'immobilità maestosa della Vergine al loro centro. La composizione di questa lunetta è l'inverso di quella dell'ascensione del Cristo, in cui gli angeli ricadono verso l'esterno come petali di un fiore sfogliato. Al di sotto di questo gruppo – al tempo stesso severo e gioioso – della Vergine e degli arcangeli, sono rappresentate in due strisce orizzontali l'Annunciazione, la Visita, la Natività e la Presentazione al Tempio. Il punto più basso del timpano, che non è separato dall'architrave, è occupato dalla

Figura 23. – Timpano dell'ingresso destro.

Vergine distesa sul suo letto coperto da un soffitto, su cui è collocata la culla con il Bambino. Questa particolarità insolita trova la sua spiegazione nel parallelismo dei tre gruppi sovrapposti: in basso, la Vergine stesa orizzontalmente, sotto al neonato, simboleggia l'unità perfetta e da qui anche la passività pura della Sostanza Universale, la *materia prima* che è interamente recettiva riguardo al Verbo divino; nella striscia immediatamente superiore, e nello stesso asse verticale, il Bambino Gesù in piedi sull'altare del tempio fa risaltare l'analogia tra la Vergine e l'altare del sacrificio; più in alto, nell'ogiva del timpano, la Vergine seduta sul suo trono, che

tiene il Bambino sul suo seno, corrisponde alla Madre universale, che è al tempo stesso l'umile fondamento di tutte le creature e la loro sostanza più sublime, così come ne parla Dante nella sua celebre preghiera indirizzata alla Vergine: *Vergine madre, figlia del tuo figlio, umile ed alta più che creatura...*(*Paradiso*, XXXIII, 1, s.).

Il triplo tema della Vergine e del Bambino è messo in evidenza dallo schematismo geometrico delle tre scene; più in basso, le due orizzontali della madre e della culla, sopra, l'elevazione verticale del Bambino sull'altare, infine, in alto, la sagoma maestosa della Vergine che attornia il Bambino da tutti i lati: Madre e Bambino paiono inscriversi in due cerchi concentrici.

La Vergine, rappresentando la Sostanza universale (che è passiva riguardo al Verbo divino), è perciò il simbolo e la personificazione dell'anima illuminata dalla Grazia. Quindi i tre gruppi della Madre e del Bambino esprimono necessariamente tre fasi dello sviluppo spirituale dell'anima, fasi che possono essere definite come la povertà spirituale, il dono di sé e l'unione a Dio o ancora, in linguaggio alchemico, come la «mortificazione», la «sublimazione» e la «trasmutazione». La Vergine maestosa del timpano, la cui forma regolare contiene quella del Bambino, suggerisce lo stato dell'anima illuminata che contiene il cuore unito a Dio. L'analogia tra la Vergine e l'anima illuminata è rafforzata dalle allegorie delle sette arti liberali alle voltine dello stesso ingresso. Le arti liberali sono i riflessi delle sette sfere celesti nell'anima, di cui esprimono ampiezza e perfezione; così sant'Alberto il Grande dice che la Vergine possedeva naturalmente la conoscenza di queste arti, cioè di quel che costituisce le loro essenze. Questo fa spiccare ancor più il complementarismo che regge l'iconografia dei due ingressi laterali: da un lato l'ascensione di Cristo al Cielo, attorniata dai segni zodiacali e dall'altro l'iconografia della Vergine, attorniata dalle arti liberali; sono i due domini del cielo e della terra, dell'Essenza e della sostanza, dello Spirito e dell'anima, dei Grandi Misteri e dei Piccoli Misteri, rispettivamente collegati alla porta solstiziale d'inverno e a quella d'estate.

Facciamo notare tuttavia che l'attribuzione simbolica delle due porte laterali al solstizio d'inverno e al solstizio d'estate implica un'inversione, poiché il segno del Capricorno, che corrisponde al solstizio d'inverno, fa parte dell'emisfero meridionale. Ebbene, questa inversione si esprime anche nell'iconografia del Portale Reale, poiché l'ingresso di destra, situato al lato sud e dedicato alla Vergine, è quello che racchiude l'immagine della Natività, la cui festa coincide da vicino con il solstizio d'inverno. Una compensazione analoga ha luogo nell'ordine spirituale: la bellezza virginale è recettiva dell'anima, che ascende «da basso», raggiunge la rivelazione del Verbo divino, che viene «dall'alto». I temi iconografici dei tre ingressi del Portale Reale sono esteriormente legati tra loro dalle piccole scene che sono scolpite ai capitelli dei pilastri, scene che formano come una striscia continua: rappresentano episodi della vita di Cristo, collegando così ogni realtà spirituale alla vita dell'Uomo-Dio, secondo la prospettiva eminentemente storica del Cristianesimo.

Per concludere distinguiamo le tre «dimensioni» insite nell'iconografia del portale di chiesa romanica: la dimensione cosmologica, che si collega più direttamente con l'arte della costruzione, poi la dimensione teologica, che è data dal tema religioso delle immagini, ed infine la dimensione metafisica, che comprende il senso mistico secondo l'accezione più profonda di questo termine. Lo schema cosmologico riceve tutta la sua portata spirituale tramite l'accentuazione dei simboli cristici. D'altra parte la coincidenza dell'iconografia religiosa con dei prototipi cosmici libera il contenuto delle immagini dalla sua accezione storica e letterale e lo traspone nella Verità metafisica e universale.

Fondamenti dell'arte musulmana

«Dio è bello, e ama la bellezza»
(Parola del Profeta)

I

L'Unità, pur essendo eminentemente «concreta» in sé, si presenta allo spirito umano come un'idea astratta; questo, insieme a certi fattori rilevanti della mentalità semitica, spiega il carattere astratto dell'arte musulmana. L'Islam è centrato sull'Unità; ebbene nessuna immagine saprebbe esprimere questa Unità.

Nell'Islam, tuttavia, l'interdizione dell'immagine non è assoluta. L'immagine piana è tollerata come arte profana, a condizione che non rappresenti né Dio né il viso del Profeta[124]; invece l'immagine «che proietta un'ombra» è tollerata solo eccezionalmente quando rappresenta un animale stilizzato,

124. Durante la conquista della Mecca da parte dei musulmani, il Profeta fece innanzitutto distruggere tutti gli idoli che gli Arabi pagani avevano eretto sul sagrato della Kaaba, poi entrò nel santuario, le cui mura erano state decorate da un pittore bizantino. Vi si vedevano, tra le altre figure, quella di Abramo che lanciava frecce divinatorie e una immagine della Vergine con il bambino: il Profeta ricoprì quest'ultima immagine con le sue mani e ordinò che si togliessero tutte le altre.

cosa che può succedere nell'architettura dei palazzi o nell'oreficeria[125]. In modo generale la rappresentazione delle piante e degli animali fantastici è generalmente ammessa, ma solo la decorazione vegetale a forma stilizzata fa parte dell'arte sacra.

L'assenza di immagini nella moschea ha prima di tutto lo scopo negativo di eliminare una «presenza» che rischia di opporsi a quella – invisibile – di Dio e di essere inoltre una fonte di errori in ragione dell'imperfezione di ogni simbolo, e ha inoltre lo scopo positivo di affermare la trascendenza di Dio, nel senso che l'Essenza divina non potrebbe essere paragonata a qualsiasi cosa.

L'Unità, è vero, comporta un aspetto partecipativo, in quanto essa è la sintesi del multiplo e il principio dell'analogia e sotto questo rapporto l'immagine sacra la suppone e l'esprime alla sua maniera; ma l'Unità è anche il principio della distinzione, perché tramite la sua Unità intrinseca ogni essere si distingue essenzialmente dagli altri, è unico e non può essere confuso né sostituito. Ebbene, quest'ultimo aspetto dell'Unità è quello che riflette più direttamente la trascendenza dell'Unità suprema, la sua «Non-Alterità» e la sua Solitudine assoluta. Secondo la formula fondamentale dell'Islam, «non c'è divinità al di fuori di Dio» (*lâ ilaha ill-Allâh*), ogni cosa rientra sotto la volta infinita dell'Unità suprema tramite la distinzione dei diversi piani di realtà. Dal momento in cui si riconosce il finito come tale, non si può più considerarlo «a lato» dell'Infinito, e perciò il primo si reintegra nel secondo.

L'errore di fondo, secondo questo punto di vista, è progettare la natura dell'assoluto nel relativo, accordando a quest'ultimo una autonomia che non ha; la causa di questa proiezione è prima di tutto l'immaginazione, o più esattamente l'illusione (*al-wahm*). Ebbene, il musulmano vede nell'arte figurativa una manifestazione flagrante e contagiosa di questo errore. Secondo lui l'immagine proietta un ordine di realtà in un altro. L'antidoto

125. Un artista convertito da poco all'Islam si lamentò con Abbâs, lo zio del Profeta, che non sapeva far altro che dipingere (o scolpire). Il patriarca gli consigliò di rappresentare piante e animali fantastici, come non ne esistono in natura.

di questa proiezione è la saggezza (*hikmah*) che mette ogni cosa al suo posto; applicato all'arte questo significa che ogni creazione d'arte deve essere trattata secondo le leggi del suo campo d'esistenza e deve rendere comprensibili queste ultime; l'architettura, per esempio, deve manifestare l'equilibrio statico e lo stato perfetto dei corpi immobili che si esprime nella forma regolare del cristallo.

Questo esempio richiede una puntualizzazione: sappiamo che alcuni rimproverano all'architettura musulmana di non mettere in risalto le funzioni statiche come fa l'architettura del Rinascimento che rafforza i punti di scarico e le linee di tensione prestando agli elementi costruttivi una specie di coscienza organica; ebbene, nella prospettiva dell'Islam questa sarebbe precisamente una confusione tra due ordini di realtà e una mancanza di sincerità intellettuale. Se dei pilastri sottili possono effettivamente portare il carico di una volta, a cosa serve attribuire loro artificialmente uno stato di tensione che comunque non è nella natura del minerale? Da un altro lato, l'architettura musulmana non cerca di vincere la pesantezza della pietra prestandole un movimento ascendente come fa l'arte gotica; l'equilibrio statico esige l'immobilità ma la materia grezza è in qualche modo alleggerita e resa diafana dai ceselli degli arabeschi e dalle sculture a forma di stalattiti e di alveoli che offrono mille sfaccettature alla luce e trasformano la pietra e lo stucco in una materia preziosa. Le arcate di un cortile dell'Alhambra, per esempio, o quelle di certe moschee magrebine, riposano in una calma perfetta; allo stesso tempo paiono essere intessute di vibrazioni di luce. Sono come luce diventata cristallina; si direbbe che la loro sostanza intima non è pietra ma Luce divina, l'Intelligenza creatrice che risiede misteriosamente in ogni cosa (tavola IX).

Questo dimostra che l'«obiettività» dell'arte musulmana – l'assenza di uno slancio soggettivo, «mistico» se si vuole – non ha niente a che vedere con il razionalismo. Del resto cos'è il razionalismo se non la limitazione dell'intelligenza alla sola misura dell'uomo? Ebbene, è esattamente questo che viene espresso dall'arte del Rinascimento con la sua interpretazione «organica» e soggettivamente antropomorfa dell'architettura; dal raziona-

lismo c'è solo un passo per arrivare alla passione individualista e poi alla concezione meccanicistica del mondo. Non c'è nulla di tutto questo nell'arte musulmana, la cui essenza logica resta sempre impersonale e qualitativa; in effetti, secondo la prospettiva islamica, la ragione (*al-'aql*) è prima di tutto ciò che fa accettare all'uomo le verità rivelate che dal canto loro non sono né irrazionali né solo razionali. La nobiltà della ragione, e quindi dell'arte, si trova qui. Dire che l'arte proviene dalla ragione o dalla scienza, come testimoniano i maestri dell'arte musulmana, non significa affatto che essa sia razionalista e che bisogna sottrarla dall'intuizione spirituale: è tutto il contrario, poiché qui la ragione non paralizza l'ispirazione, ma si apre su una bellezza non individuale.

Notiamo qui la differenza che separa l'arte astratta dell'Islam dall'«arte astratta» moderna: nell'«astrazione» i moderni trovano una risposta più immediata, più fluida, più individuale agli impulsi irrazionali che vengono dal subconscio; per l'artista musulmano invece l'arte astratta è espressione di una legge e manifesta più direttamente l'Unità nella molteplicità. L'autore di queste righe, forte della sua esperienza in scultura europea, una volta volle farsi assumere come operaio da un maestro decoratore magrebino.

«Cosa faresti – gli disse il maestro – se dovessi ornare un tratto di muro come questo?».

«Vi disegnerei dei viticci e ne riempirei le sinuosità con immagini di gazzelle e di lepri».

«Gazzelle, lepri e altri animali esistono dappertutto in natura – rispose l'arabo – perché riprodurle? Ma disegnare qui tre rosoni geometrici (*tasâtir*), uno a dodici braccia e l'altro a otto, e assemblarli in maniera che riempiano questo spazio perfettamente, ecco cos'è l'arte!».

Si potrebbe dire anche (e le parole dei maestri musulmani lo confermano) che l'arte consiste nel foggiare gli oggetti conformemente alla loro natura, che contiene virtualmente la bellezza, poiché proviene da Dio: bisogna solo liberare questa bellezza, renderla evidente. Secondo la sua concezione islamica più generale, l'arte è solo un metodo per nobilitare la materia.

II

Il principio che vuole l'arte come conforme alle leggi dell'oggetto che tratta è rispettato allo stesso modo anche nelle arti minori, come per esempio nell'arte del tappeto, tanto caratteristica per il mondo dell'Islam: la limitazione alle sole forme geometriche, fedeli alla composizione su superficie piana, oltre all'assenza dell'immagine propriamente detta, non hanno ostacolato la fertilità artistica, anzi, poiché ogni pezzo (a parte quelli fabbricati in serie per l'Europa) esprime una gioia creatrice.

La tecnica del tappeto annodato è molto probabilmente di origine nomade: il tappeto è il vero mobilio del nomade, e del resto è proprio tra i tappeti nomadi che si trovano le opere più perfette e le più originali. Il tappeto cittadino è spesso oggetto di una certa raffinatezza ricercata che toglie alle forme e ai colori il vigore e il ritmo immediati. L'arte nomade del tappeto ama la ripetizione di motivi geometrici pronunciati e anche l'alternanza improvvisa delle cadenze e la simmetria nella diagonale. Ebbene questo stesso gusto si ritrova un po' dappertutto nell'arte musulmana, cosa molto significativa per lo spirito di cui testimonia: sul piano spirituale la mentalità islamica si apparenta a quella che è la mentalità nomade sul piano psicologico: il senso acuto della fragilità del mondo, la concisione del pensiero e dell'atto, il genio del ritmo, sono qualità nomadi.

Quando uno dei primi eserciti musulmani conquistò la Persia, trovò nella grande sala reale di Ctesifonte un immenso «tappeto della primavera» dagli ornamenti d'oro e d'argento. Fu portato a Medina con il bottino di guerra e lì fu semplicemente tagliato in tanti pezzi quanti erano gli antichi compagni del Profeta. Ebbene, questo atto apparentemente vandalo non era solo conforme alla legge di guerra, istituita dal Corano, ma allo stesso tempo esprime quella diffidenza innata nutrita dal musulmano riguardo ogni opera umana che vorrebbe essere assolutamente perfetta o eterna.

Del resto, il tappeto di Ctesifonte rappresentava il paradiso terrestre, quindi la sua divisione tra i compagni del Profeta non è priva di significato spirituale.

Facciamo ancora notare questo: se il mondo dell'Islam, più o meno esteso come l'antico impero di Alessandria[126] comprende popoli dal lungo passato sedentario, le ondate etniche che hanno periodicamente rinnovato la vita di questi popoli, imponendo ad essi le loro dominazioni e le loro preferenze, sono sempre stati di origine nomade: arabi, selgiuchidi, turchi e mongoli. In maniera generale l'Islam va poco d'accordo con la «solidificazione» cittadina e borghese[127].

Tracce della mentalità nomade si ritrovano fin nell'architettura che, dal canto suo, si collega pertanto alla cultura sedentaria; così, elementi costruttivi come i pilastri, gli archi o i portali possiedono, malgrado l'unità dell'insieme, una certa autonomia. Non c'è continuità organica tra le diverse parti di un edificio; quando si tratta di evitare la monotonia (che non è sempre considerata come un male) si procede meno con la differenziazione graduale di una serie di elementi analoghi che con una alternanza incisiva. Le «stalattiti» in stucco sospese agli intradossi degli archi e le reti di arabeschi che «tappezzano» le mura conservano certamente alcune reminescenze del «mobilio» nomade, fatto di tappeti e tappezzerie.

La moschea primitiva, costituita da una vasta sala da preghiera il cui tetto esteso orizzontalmente è sostenuto da un palmeto di pilastri è vicina all'ambiente nomade: anche un'architettura tanto sapiente come quella della moschea di Cordova, con le sue arcate sovrapposte, richiama ancora il palmeto.

Il mausoleo a cupola, con la sua base quadrata, corrisponde allo spirito nomade per la concisione della sua forma.

La sala da preghiera musulmana non possiede, come una chiesa o un tempio, un centro al quale si indirizzi il culto. Il raduno concentrico dei fedeli, che caratterizza le comunità cristiane, nell'Islam diventa visibile solo nel momento del pellegrinaggio alla Mecca, durante la preghiera collettiva attorno alla Kaaba. Negli altri luoghi i credenti in preghiera si vol-

126. Si può dire che Alessandro era l'artigiano del mondo destinato a diventare musulmano così come Cesare era l'artigiano del mondo che doveva accogliere il Cristianesimo.

127. Una delle ragioni della decadenza dei paesi musulmani nei tempi moderni è la soppressione progressiva dell'elemento nomade.

gono verso questo centro lontano, esterno ai muri della moschea. Ma la Kaaba stessa non rappresenta un centro sacro paragonabile all'altare cristiano; essa non contiene neanche il simbolo che sarebbe un supporto immediato del culto[128], poiché è vuota. Questo è un tratto essenziale dell'atteggiamento spirituale dell'Islam. Mentre la pietà cristiana si concentra volentieri su un centro concreto (poiché il «Verbo incarnato» è un centro, sia nello spazio che nel tempo, e anche il sacramento eucaristico è un centro) nel musulmano il senso della presenza divina si fonda su una sensazione di illimitatezza; egli respinge ogni oggettivazione del divino, se non è quella che gli presenta lo spazio illimitato.

Tuttavia l'architettura musulmana conosce anche una pianta concentrica, quella del mausoleo ricoperto da una cupola. Il prototipo di questa pianta si trova sia nell'arte bizantina come in quella asiatica, dove simboleggia l'unione del cielo con la terra, col basamento rettangolare che corrisponde alla terra e la cupola sferica corrispondente al cielo. L'arte musulmana si è assimilata a questo prototipo riducendolo alla sua formula più pura ed evidente: tra il basamento cubico e la cupola più o meno ogivale solitamente s'inserisce un «tamburo» ottagonale. La forma assolutamente perfetta e intelligibile di un tal edificio può dominare tutta l'estensione incerta di un paesaggio desertico. Come mausoleo di un santo, è effettivamente un centro spirituale del mondo.

Il genio geometrico che si afferma tanto potentemente nell'arte musulmana deriva direttamente dalla forma di speculazione favorita dall'Islam che è «astratta» e non «mitologica». Ebbene, non c'è proprio miglior simbolo, nell'ordine visivo (dal passaggio dall'Unità indivisibile all'«Unità nella molteplicità» o alla «molteplicità nell'Unità») della serie di figure geometriche contenute nel cerchio o di quella dei poliedri regolari contenuti nella sfera.

Il tema architettonico della cupola a crociere basato, secondo schemi più differenti, su un basamento rettangolare, è stato riccamente sviluppato nei paesi musulmani dell'Asia Minore. Queste costruzioni derivano dall'arte di

128. La celebre pietra nera è incassata in un angolo della Kaaba. Essa non indica il centro verso il quale si dirigono i credenti nelle loro preghiere, e d'altronde non gioca un ruolo «sacramentale».

costruire in mattoni ed è da qui che probabilmente l'architettura gotica, con il suo spirito speculativo, ricevette i suoi primi impulsi.

Il senso del ritmo, innato nei popoli nomadi, e il genio geometrico: sono questi i due poli che, trasposti nell'ordine spirituale, determinano tutta l'arte musulmana. La ritmica nomade ebbe la sua espressione più diretta nella metrica araba, che influenzò fin i cantastorie cristiani, mentre la geometria speculativa si collega all'eredità pitagorica, che il mondo musulmano raccolse molto direttamente.

III

Per il musulmano l'arte è una prova dell'esistenza divina solo nella misura in cui è bella senza portare le tracce di una ispirazione soggettiva, individuale. La sua bellezza deve essere impersonale come quella di un cielo stellato. In effetti l'arte musulmana raggiunge una sorta di perfezione che sembra essere indipendente dal suo autore: le sue glorie e i suoi difetti spariscono davanti al carattere universale delle forme. Dovunque l'Islam abbia assimilato un tipo di architettura preesistente, in terra bizantina come in Persia o nelle Indie, ne ha poi sviluppato le forme nel senso di una precisione geometrica il cui carattere qualitativo, e non quantitativo o meccanico, si afferma per l'eleganza delle soluzioni architettoniche. Sicuramente il contrasto più forte tra l'architettura autoctona e l'ideale artistico dei conquistatori musulmani si è verificato in India: l'architettura indù è al tempo stesso lapidaria e complessa, elementare e ricca, come una montagna sacra dalle misteriose caverne; l'architettura islamica, invece, tende verso la chiarezza e la sobrietà. Là dove l'arte musulmana si appropria incidentalmente degli elementi dell'architettura indù, ne riduce la potenza da divinità oscure a favore dell'unità e della leggerezza dell'insieme[129]. Alcuni

129. Fin dalla sua origine l'architettura musulmana si annesse certi elementi dell'architettura indù e buddhista, ma questi elementi le erano arrivati tramite l'arte della Persia e quella di Bisanzio: la civiltà islamica incontrò direttamente quella dell'India solo più tardi.

edifici islamici dell'India sono tra i più perfetti che esistano: nessun'altra architettura li ha mai superati.

Ma l'architettura dell'Islam è più fedele al proprio genio nel Magreb, l'Occidente del mondo musulmano. Qui, in Algeria, in Marocco e in Andalusia, realizza quello stato di perfezione cristallina che fa dell'interno di una moschea – o di un palazzo – un'oasi di freschezza, un mondo colmo di una beatitudine limpida e quasi sepolcrale[130].

L'assimilazione dei modelli bizantini da parte dell'arte musulmana si esprime in modo particolarmente eloquente nelle varianti turche sul tema della Santa Sofia, che, si sa, è costituita da un'immensa cupola centrale fiancheggiata da due semicupole che sono a loro volta amplificate da diverse absidi a volta. Il tutto forma uno spazio più vasto secondo un asse che secondo l'altro, un ambiente di proporzioni quasi inafferrabili e come indefinite dall'assenza evidente di articolazioni. Gli architetti musulmani come Sinân, che hanno ripreso il tema di una cupola centrale amplificata da cupole adiacenti, ne hanno fornito nuove soluzioni con una concezione più rigorosamente geometrica, come quella particolarmente geniale della moschea Selimiye a Edirne, la cui cupola vastissima poggia su un ottagono formato da pareti alternativamente verticali e voltate in absidi. Ne risulta un sistema di sfaccettature piane o curve i cui angoli di congiungimento sono nettamente disegnati. Questa trasformazione della pianta della Santa Sofia è paragonabile all'elaborazione di una pietra preziosa resa più regolare e splendente dalla pulitura.

Vista dall'interno, la cupola di una tale moschea non spazia nell'indefinito e non pesa nemmeno sui suoi pilastri. Nell'architettura musulmana niente esprime lo sforzo: non c'è tensione, né alcuna antitesi tra il cielo e la terra: «non c'è quella sensazione del cielo che discende dall'alto come nella Santa Sofia, né la tendenza ascendente della cattedrale gotica. Il

130. L'analogia tra la natura del cristallo e la perfezione spirituale è implicitamente espressa da questa formula che risale al califfo Alî: «Maometto è un uomo, non come gli altri uomini ma come la pietra preziosa tra le pietre». Questa formula indica anche il punto di collegamento tra l'architettura e l'alchimia.

punto culminante della preghiera musulmana è il momento in cui la fronte del credente prosternato sul tappeto tocca il suolo, questa superficie di specchio che abolisce il contrasto tra alto e basso e che fa dello spazio un'unità omogenea senza particolare tendenza. L'ambiente della moschea si distingue da ogni cosa effimera per la sua immobilità. Qui l'infinito non viene raggiunto tramite una trasformazione attraverso un'antitesi dialettica: per questa architettura l'aldilà non è solo un fine, è vissuto qui e adesso in una libertà esente da ogni tendenza. È un riposo libero da ogni aspirazione, poiché la sua onnipresenza è incorporata nell'edificio come un diamante» (da Ulya Voght-Gôknil)[131].

L'esterno delle moschee turche è caratterizzato dal contrasto tra l'emisfero della cupola, più appariscente di quello della Santa Sofia, e le guglie dei minareti: sintesi di riposo e di vigilanza, di sottomissione e di testimonianza attiva.

IV

Nell'arabesco, creazione tipica dell'Islam, il genio geometrico si combina con il genio nomade. L'arabesco costituisce una specie di dialettica dell'ornamento dove la logica si allea alla continuità vivente del ritmo e comporta due elementi fondamentali, l'intreccio e il motivo vegetale. Il primo si rifà essenzialmente alla speculazione geometrica, mentre il secondo rappresenta una specie di grafica del ritmo: composto da forme spiraloidi, deriva forse meno da modelli vegetali che da un simbolismo puramente lineare; del resto, ornamenti a forme spiraloidi (animali araldici e viticci) si ritrovano nell'arte dei nomadi asiatici; l'arte degli sciti ne è un esempio sorprendente (fig. 24).

Gli elementi dell'arte decorativa musulmana sono attinti dalla ricca eredità arcaica che era comune ai popoli dell'Asia, del Vicino Oriente e dell'Europa settentrionale e che riapparve in superficie dopo che l'ellenismo,

131. *Türkische Moscheen*, Zurigo, Origo-Verlag, 1953.

Figura 24. – Esempio di arte scita (decorazione in metallo).

con la sua arte essenzialmente antropomorfa, batté in ritirata. L'arte cristiana medievale raccolse questa stessa eredità veicolata dal folclore dei popoli immigrati dall'Asia e dall'arte insulare, celtica e sassone, che rappresenta una sintesi tra le più stupefacenti dei motivi preistorici. Ma nel mondo cristiano quest'eredità fu ben presto ricoperta e diluita dall'influenza dei modelli greco-romani che il cristianesimo aveva assimilato. Lo Spirito islamico ha un'affinità molto più diretta con questa vasta corrente di forme arcaiche (figg. 25 e 26); esse corrispondono implicitamente al suo ritorno cosciente verso un ordine primordiale delle cose, la «religione primordiale» (*dīn al-fitrah*). L'Islam assimila questi elementi arcaici riducendoli alle loro formule più astratte e più generali; li livella dunque in un certo modo e contemporaneamente toglie loro ogni carattere magico; in compenso li dota di una nuova lucidità intellettuale, si potrebbe quasi dire di un'eleganza spirituale.

L'arabesco, che risulta da questa sintesi, ha del resto alcune analogie nella retorica e nella poesia arabe: è un procedimento ritmico del pensiero che si precisa tramite paralleli e inversioni rigorosamente allacciati tra loro. Il Corano stesso fa uso di questi mezzi d'espressione che nel suo linguaggio diventano elementi di algebra spirituale e ritmi di incantamento. Così la testimonianza del roveto ardente, espressa dalla Bibbia ebraica con queste parole: «Io sono colui che è», viene resa dal Corano con questa parafrasi: «Io sono Dio, fuori dal quale non c'è altra divinità eccetto Me».
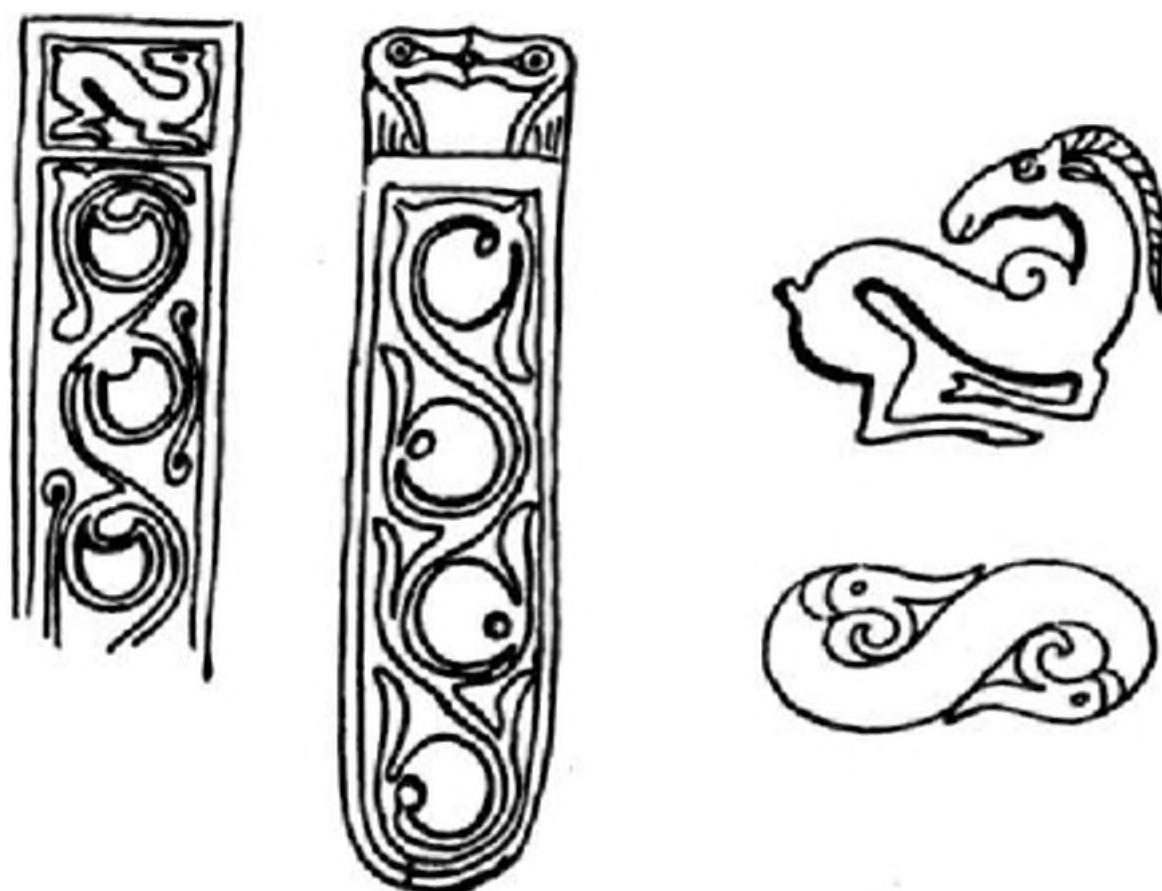
Figura 25. – A sinistra: due fibbie di cinture nomadi trovate in Ungheria. A destra: due spille dell'epoca delle migrazioni, rinvenute in Europa centrale.

Figura 26. – Decorazione di una pentola nomade del Daghestan.

A rischio di stringere le cose troppo da vicino, diremo ancora che l'arabesco per il musulmano non è solo una possibilità di fare arte senza produrre immagini; è direttamente un mezzo per dissolvere l'immagine o quel che le corrisponde nell'ordine mentale, così come la ripetizione ritmica di certe formule coraniche dissolve la fissazione del mentale su un determinato oggetto del desiderio. Nell'arabesco ogni reminescenza di una forma

individuale viene dissolta con la continuità di una tessitura indefinita. La ripetizione degli stessi motivi, il movimento fiammeggiante delle linee e l'equivalenza ornamentale delle forme rialzate o incavate, inversamente analoghe, collaborano a questo effetto. Come alla vista di onde scintillanti o di un fogliame fremente nel vento, l'anima si libera dai suoi oggetti interiori, dagli «idoli» della passione, e si rituffa vibrante in se stessa, in un puro stato d'essere.

Le pareti di certe moschee, ricoperte da mosaici in ceramica o da un tessuto di fini arabeschi in stucco, richiamano il simbolismo del sipario (*hijâb*). Infatti, secondo una parola del Profeta, Dio si nasconde dietro settantamila sipari di luce e di tenebre: «Se venissero tolti, tutto quello che viene raggiunto dal Suo sguardo sarebbe consumato dalle folgorazioni del Suo volto». I sipari sono fatti di luce, in quanto nascondono l'«oscurità» divina e sono fatti di tenebre in quanto velano la Luce divina.

V

L'Islam considera se stesso come il rinnovamento della religione primordiale dell'umanità. La Verità divina è stata rivelata per l'intermediazione dei profeti o «inviati» nelle epoche e ai popoli più diversi; il Corano è solo l'ultima conferma, il «sigillo» di tutte queste numerose rivelazioni la cui catena arriva fino ad Adamo e di cui l'Ebraismo e il Cristianesimo fanno parte allo stesso modo delle rivelazioni precedenti.

Questa prospettiva predispone la civiltà islamica ad annettersi l'eredità di tradizioni più antiche, pur spogliando il loro legato dal suo rivestimento mitologico e rivestendolo di espressioni più «astratte», più conformi alla sua pura dottrina dell'Unità. Così le tradizioni artigianali, come quelle che sopravvivono nei paesi dell'Islam fino al limite del nostro tempo, pretendono generalmente di risalire a certi profeti preislamici, soprattutto a Seth, il terzo figlio di Adamo, che ristabilì l'equilibrio cosmico dopo l'omicidio di Abele da parte di Caino. Ebbene, Abele rappresenta il nomadismo, l'al-

levamento del bestiame e Caino il sedentarismo, la coltivazione della terra. Seth è dunque sinonimo della sintesi delle due correnti[132].

D'altra parte i prototipi preislamici che sono stati conservati dalle tradizioni artigianali hanno trovato la loro conferma in certe parabole del Corano e in certi racconti del Profeta, allo stesso modo in cui le tradizioni precristiane assimilate dal Cristianesimo sono state ricollegate alle parabole evangeliche che sono loro analoghe.

Parlando della sua ascensione al cielo (*mirâj*), il Profeta descrive una cupola immensa fatta di madreperla bianca, che poggia su quattro pilastri d'angolo, sul quale si leggono le quattro parole della formula coranica: «Nel nome – di Dio – il Clemente – il Misericordioso» e da cui scorrono quattro fiumi della beatitudine di acqua, di latte, di miele e di vino. Questa parabola rappresenta il modello spirituale di ogni edificio a cupola. La madreperla o la perla bianca è il simbolo dello Spirito (*ar-rûh*) la cui «cupola» ingloba tutta la creazione. Lo Spirito universale che fu creato prima di tutte le altre creature è anche il Trono divino che ingloba tutte le cose (*al-'arsh al-muhît*). Ebbene, questo Trono ha come simbolo lo spazio invisibile che si estende al di là del cielo stellato; dal punto di vista terrestre, che è naturale per l'uomo e il cui simbolismo è il più diretto, gli astri si muovono nelle sfere concentriche più o meno lontane dall'ambiente terrestre e attorniate dallo spazio illimitato che, a sua volta, è «inglobato» dallo Spirito universale in quanto «luogo» metafisico di ogni percezione o conoscenza.

Se la cupola di un edificio sacro rappresenta lo Spirito universale, il «tamburo» ottagonale che la supporta simboleggerà gli otto Angeli «portatori del Trono», che a loro volta corrispondono alle otto direzioni della «rosa dei venti»; la parte cubica dell'edificio rappresenterà il cosmo i cui quattro pilastri d'angolo (*arkân*) sono gli elementi in quanto principi al tempo stesso sottili e corporei.

132. Cfr. René Guénon, «Caïn et Abel», in *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps*, Parigi, N.R.F., 1945.

L'insieme dell'edificio esprimerà l'equilibrio che è il riflesso dell'Unità divina nell'ordine cosmico. Tuttavia, siccome l'Unità è sempre la stessa, a qualsiasi grado la si contempli, la forma regolare dell'edificio può anche essere trasposta *in divinis*; quindi la parte poligonale dell'edificio corrisponderà alle «sfaccettature» delle qualità divine (*aç-çifât*), mentre la cupola richiamerà l'Unità indifferenziata[133].

Una moschea solitamente prevede un cortile con una fontana dove i fedeli possono fare le loro abluzioni prima di compiere le preghiere. Questa fontana talvolta è riparata da una cupoletta a forma di baldacchino. Il cortile contenente una fontana al suo centro, come pure il giardino chiuso, bagnato da quattro corsi d'acqua che scaturiscono al suo centro, sono fatti ad immagine del paradiso, perché il Corano parla dei giardini della Beatitudine, in cui scaturiscono delle sorgenti, una o due per ogni giardino, dove abitano vergini celesti. È nella natura del paradiso (*jannah*) di essere nascosto e segreto: esso corrisponde al mondo interiore, al sottosuolo dell'anima. La casa musulmana, con il suo cortile interno attorniato da mura ai suoi quattro lati o il suo giardino chiuso, dove si trova un pozzo o una fontana, deve somigliare a questo mondo. La casa è il *sacratum* (*haram*) della famiglia e il regno della donna, dove l'uomo è solo un ospite. Del resto la sua forma quadrata corrisponde alla legge musulmana del matrimonio, legge che permette all'uomo di sposare quattro donne a condizione di offrir loro gli stessi vantaggi. La casa islamica è perfettamente chiusa al mondo esterno – la vita famigliare è sottratta dalla vita sociale comune – ed è aperta solo in alto, verso il cielo, che si riflette in basso, nella fontana del cortile.

VI

Lo stile spirituale dell'Islam si manifesta anche nell'arte del vestiario e specialmente nel costume virile dei popoli puramente musulmani. Il ruolo

133. Cfr. il nostro libro *Introduzione alle dottrine esoteriche dell'Islam*, op. cit.

del costume è tanto più importante in quanto nessun ideale artistico fissato per immagini può sostituire né relativizzare l'apparizione vivente dell'uomo nella sua dignità primordiale. In un certo senso l'arte del vestiario è collettiva e anche popolare, ed è pur sempre, indirettamente, un'arte sacra, poiché il costume virile musulmano è in qualche modo un costume sacerdotale generalizzato, allo stesso modo in cui l'Islam generalizza il sacerdozio abolendo la gerarchia e facendo di ogni credente un sacerdote: ogni musulmano può compiere da solo i riti essenziali della sua tradizione. Ciascuno, se le sue facoltà intellettive sono intatte e se la sua vita è conforme alla religione, può presiedere come *imâm* a una comunità più o meno grande.

L'esempio della legge mosaica dimostra come il costume sacerdotale in quanto tale faccia parte dell'arte sacra nel senso più rigoroso del termine. Il suo linguaggio formale è determinato dalla doppia natura della forma umana che è il simbolo più immediato di Dio, pur essendo il velo più spesso davanti alla Presenza divina con il suo accento egocentrico e soggettivo. I costumi ieratici dei popoli semiti nascondono l'aspetto individuale e soggettivamente «passionale» del corpo umano e ne evidenziano invece le qualità «teofore», le fanno uscire, combinando le loro tracce microcosmiche (più o meno velate dalla polivalenza della forma umana) con le loro tracce macrocosmiche. Uniscono quindi nel loro simbolismo la manifestazione «personale» di Dio con la sua manifestazione «impersonale» proiettando la bellezza semplice e incorruttibile degli astri nella forma complessa e corruttibile dell'uomo. Il disco d'oro che il gran sacerdote dell'Antico Testamento porta sul petto corrisponde al sole; le pietre preziose che ornano diverse parti del suo corpo, conformemente ai centri sottili della *shekhina*, somigliano alle stelle; il copricapo imita i «corni» della mezzaluna e le frange dei vestiti rappresentano la rugiada o la pioggia di Grazia[134]. Il vestito liturgico cristiano perpetua questo stesso linguaggio formale pur collegandolo al ruolo sacerdotale del Cristo, sacrificante e vit-

134. Simboli analoghi si ritrovano nel costume rituale degli Indiani dell'America del Nord: il copricapo con le corna di bisonte e le frange del vestito come immagine della pioggia e della grazia. Quanto al copricapo in piume d'aquila richiama l'«Uccello Tuono» che domina il mondo dall'alto e il sole raggiante, essendo l'uno e l'altro simboli dello Spirito universale.

tima al tempo stesso[135]. A lato del costume sacerdotale con il suo carattere solare, c'è quello del monaco, che serve a cancellare l'aspetto individuale e sensuale del corpo[136], mentre il costume laico, ad eccezione delle insegne dei re consacrati e degli emblemi araldici dei nobili[137], deriva dalla semplice necessità fisica o dalla mondanità. Così il Cristianesimo distingue tra il sacerdote, che in virtù della sua funzione impersonale partecipa alla gloria del Cristo, e il profano in cui ogni ornamento può essere solo vanità e che si integra nello stile formale della tradizione solo sotto le vesti del penitente. A questo proposito notiamo che il vestito virile moderno manifesta una strana inversione di queste qualità: la negazione del corpo, nella sua morbidezza e bellezza naturali, diventa qui l'espressione di un nuovo individualismo, ostile alla sua natura e imbottito di un astio istintivo verso qualsiasi gerarchia[138].

Il costume virile musulmano è una sintesi dei costumi sacerdotale e monastico e afferma allo stesso tempo la dignità virile. Il turbante, secondo il Profeta[139], indica la dignità spirituale, dunque sacerdotale, come il colore bianco dei vestiti, il mantello a pieghe larghe e l'*haïk* che avvolge la testa e le spalle. Alcuni abiti propri degli abitanti del deserto sono stati generalizzati e «stilizzati» con un fine spirituale. Il carattere monastico, invece, si afferma nella semplicità del costume musulmano e nella proibizione più o meno rigorosa[140] dei gioielli d'oro e della seta. Solo le donne possono por-

135. Cfr. Simeone di Tessalonica, *De divino Templo*.

136. La nudità può anche avere un carattere sacro, poiché richiama lo stato primordiale dell'uomo e perché abolisce la separazione tra uomo e universo: l'asceta indù è «vestito di spazio».

137. L'araldica ha probabilmente una doppia origine: da una parte risale agli emblemi delle tribù nomadi (i «totem») e dall'altra attinge nell'ermetismo. Nel Vicino Oriente queste due correnti si mescolano durante l'impero dei Selgiuchidi.

138. Il vestito maschile moderno, che risale in parte alla Rivoluzione francese e in parte al puritanismo inglese, rappresenta una sintesi quasi perfetta delle tendenze antispirituali e antiaristocratiche. Afferma le forme del corpo pur correggendole, secondo una concezione inetta, ostile alla natura e alla bellezza intrinsecamente divina dell'uomo.

139. Il turbante è chiamato «la corona» (o il diadema) dell'Islam.

140. Non si tratta di un divieto canonico ma di una riprovazione: quella dell'oro è più stretta di quella della seta.

tare l'oro e la seta, e non possono mostrare questi ornamenti in pubblico, ma solo nell'interno della casa, che corrisponde al mondo interiore dell'anima.

Dovunque la civiltà islamica comincia a essere detronizzata, si bandisce per primo il turbante, e in seguito si proibisce che si portino abiti larghi e morbidi, che facilitano il gesto della preghiera rituale. Quanto alla campagna condotta in certi paesi arabi a favore del cappello, essa mira direttamente all'abolizione dei riti, poiché il bordo del cappello impedisce alla fronte di toccare il suolo durante le prosternazioni; il berretto con visiera, con il suo aspetto particolarmente profano, non è meno ostile alla tradizione. Se l'uso delle macchine necessita che si portino tali abiti, dal punto di vista dell'Islam questo prova semplicemente che il macchinismo allontana l'uomo dal suo centro esistenziale, dove è «in piedi davanti a Dio».

La nostra descrizione del costume musulmano non sarebbe completa se non parlassimo del «costume sacro» (*ihrâm*) del pellegrino, che si porta durante il grande pellegrinaggio (*al-hajj*) all'interno del territorio sacro che comprende la Mecca. Il pellegrino è vestito solo da due pezzi di stoffa senza cuciture, annodati attorno alle spalle e attorno alle reni e calza sandali; così si espone al sole intenso, cosciente della sua povertà davanti a Dio.

VII

L'arte visiva più nobile nel mondo dell'Islam è la calligrafia e la scrittura coranica costituisce l'arte sacra per eccellenza; il suo ruolo è in qualche modo analogo a quello dell'icona nell'arte cristiana, poiché rappresenta il corpo visibile della parola divina[141] (tavole X e XI).

Nelle iscrizioni sacre le lettere arabe normalmente si combinano con l'arabesco, soprattutto con il motivo vegetale che si trova così accostato al

141. Le dispute tra scuole teologiche musulmane riguardo la natura creata o non creata del Corano sono analoghe alle dispute dei teologi cristiani riguardo le due nature del Cristo.

simbolismo asiatico dell'albero del mondo; le foglie di quest'albero corrispondono alle parole del Libro sacro. La calligrafia araba comporta di per se stessa possibilità ornamentali di una ricchezza inesauribile; le sue modalità variano dal *kufî* monumentale con forme rettilinee e cesure verticali fino al *naskî* con andatura più fluida e più serpentina. La ricchezza della scrittura araba deriva dal fatto che essa ha pienamente sviluppato le sue due «dimensioni»: la verticale che conferisce alle lettere la loro dignità ieratica e l'orizzontale che le collega in un flusso continuo. Come nel simbolismo della tessitura, le linee verticali, analoghe alla «catena» del tessuto, corrispondono alle essenze permanenti degli esseri (è tramite la verticale che si afferma il carattere inalterabile di ogni lettera) mentre l'orizzontale, analoga alla «trama», esprime il divenire o la materia che collega le cose tra loro. Questi significati sono particolarmente evidenti nella calligrafia araba i cui tratti verticali trascendono e misurano la corrente ondeggiante dei legami.

La scrittura araba si scrive da destra a sinistra, cioè la scrittura rifluisce dal campo dell'azione verso il cuore. Tra le scritture fonetiche di origine semita la scrittura araba è quella più diversa visivamente dalla scrittura ebraica: quest'ultima è statica come la pietra delle Tavole della Legge, pur essendo riempita del fuoco latente della Presenza divina, mentre quella araba manifesta l'Unità con l'ampiezza del suo ritmo; più l'ampiezza del ritmo è grande, più la sua unità diventa evidente.

I fregi delle iscrizioni che coronano le mura interne di una sala da preghiera (tavola XII), o che attorniano il *mihrâb*, ricordano al credente sia con il loro senso che con il loro ritmo e la loro forma ieratica, il fiume maestoso e potente della parola coranica. Il riflesso plastico di questo incanto divino attraversa tutta la vita musulmana e la sua ricchezza espressiva, dalle onde rinnovate continuamente e dai ritmi inimitabili, compensa l'inafferrabile semplicità del suo contenuto, che è l'Unità. Immutabilità dell'idea e flutto inesauribile della parola: geometria architettonica e ritmo indefinito delle decorazioni.

Il *mihrâb* è la nicchia orientata verso la Mecca, la piazza in cui l'*imâm*, recitando la preghiera rituale, sta davanti alle file dei credenti che ripe-

tono i suoi gesti. Questa nicchia ha innanzitutto una funzione acustica, quella di riverberare le parole recitate nella sua direzione; allo stesso tempo appare come una reminescenza del coro o dell'abside, del sancta sanctorum di cui riproduce, in grandezza ridotta, la forma generale. Questa analogia è confermata, nell'ordine simbolico, dalla presenza della lampada sospesa davanti alla nicchia della preghiera[142]. La lampada richiama la «nicchia delle luci» di cui si parla nel Corano: «Dio è la luce dei cieli e della terra. La sua luce è come una nicchia nella quale si trovi una lampada; la lampada è in un bicchiere, che è come una stella brillante...» (*Sura della Luce*, 35). Qui c'è come un punto di incontro del simbolismo della moschea con quello del tempio cristiano, ma anche con quello del tempio ebraico e forse con quello del tempio parsi. Ma torniamo alla funzione acustica della nicchia di preghiera: grazie a questo riverbero della parola divina durante la preghiera, il *mihrâb* è un simbolo della Presenza di Dio e da questo deriva che la presenza della lampada diventa puramente accessoria, «liturgica» se si vuole[143]; il miracolo dell'Islam è la parola divina rivelata direttamente nel Corano e «attualizzata» dalla recitazione rituale. Questo localizza molto esattamente l'iconoclastia musulmana: la Parola divina deve restare espressione verbale e in quanto tale istantanea e immateriale; come l'atto creativo; così essa conserverà pura la sua potenza evocatrice, senza subire l'usura che la materia tangibile comunica in qualche modo alla natura stessa delle arti plastiche, alle loro forme trasmesse di generazione in generazione. Manifestata nel tempo ma non nello spazio, la parola si sottrae all'alterazione che il tempo fa subire alle cose spaziali: lo sanno anche i nomadi che non vivono di immagini ma della parola. L'Islam traspone questa economia dell'espressione, naturale nei popoli in migrazione e specialmente tra i nomadi semiti, nell'ordine

142. È il motivo che riproducono, in modo più o meno stilizzato, numerosi tappeti da preghiera. Aggiungiamo che la nicchia da preghiera non è sempre decorata da una lampada, poiché qui questo simbolo non ha nulla di obbligatorio.

143. Di fatto la conchiglia marina che orna alcune nicchie di preghiera più antiche deriva come elemento architettonico dall'arte ellenica. Sembra riferirsi all'antichissimo simbolismo che paragona la conchiglia all'orecchio e la perla alla Parola divina.

spirituale[144], in compenso conferisce all'ambiente umano (specialmente all'architettura) l'aspetto di sobrietà e di trasparenza intellettuale che ricorda come ogni cosa sia una espressione della Verità divina.

144. L'iconoclastia musulmana prevede ancora un altro aspetto: siccome l'uomo è creato a immagine di Dio, si considera blasfemo imitarne la forma. Ma questo punto di vista è la conseguenza, piuttosto che la ragione primaria, del divieto dell'immagine.

L'immagine del Buddha

I

L'arte buddhista deriva dall'arte indù in virtù di una specie di trasmutazione alchemica, che fa per così dire «liquefare» la mitologia cosmica dell'India e ne fa immagini di stati d'animo, pur «cristallizzando», d'altra parte, l'elemento più sottile dell'arte indù e cioè la qualità quasi spirituale del corpo umano nobilitato dalla danza sacra, purificato dai metodi yogici e come saturato da una coscienza senza limiti mentali; l'immagine sacra del Buddha condensa tutto ciò in una formula incomparabile che assorbirà tutta la beatitudine spirituale riguardante l'antica arte dell'India e diventerà il tema centrale attorno a cui evolvono tutte le altre immagini.

Il corpo del Buddha e il loto; queste due forme, derivate dall'arte indù, esprimono la stessa cosa, cioè l'immensa calma dello Spirito risvegliato a Se stesso, e riassumono tutto l'atteggiamento spirituale del Buddhismo; si potrebbe anche dire: il suo atteggiamento psico-fisico, che serve da supporto alla realizzazione spirituale.

L'immagine dell'Uomo divino in trono sul loto è un motivo indù: abbiamo visto che l'altare vedico contiene, murata, l'immagine schematica di un uomo d'oro (*hiranya-purusha*) posata su un disco d'oro che a sua volta poggia su una foglia di loto. È un simbolo di *Purusha*, l'Essenza divina in

quanto essenza eterna dell'uomo ed è anche un'immagine di *Agni*, il figlio degli dei tramite il quale *Prajâpati*, l'universo, si realizza nella sua totalità originale. *Purusha* ha tutti questi aspetti; si manifesta a ogni grado dell'esistenza conformemente alle leggi riguardanti questo grado e senza subire alterazioni in Se stesso. *Agni* è il germe spirituale a partire dal quale si dispiegherà la natura universale dell'uomo; in questo senso è nascosto nell'altare, come è nascosto nel cuore dell'uomo, e nasce dalle acque primordiali, dall'insieme delle possibilità virtuali dell'anima o del mondo. Da qui il loto che lo sorregge.

L'arte buddhista ha perpetuato il simbolo dell'uomo d'oro pur negando apparentemente quel che afferma l'Induismo con lo stesso simbolo, perché se la dottrina indù afferma prima di tutto un'Essenza infinita, di cui ogni cosa è solo un riflesso (il Veda dice che tutti gli esseri sono fatti di *Purusha*), la dottrina buddhista, dal canto suo, tace sull'Essere o sull'Essenza delle cose e sembra negare ogni divinità. Invece di partire, nelle sue considerazioni, da un principio supremo che sarebbe come la punta di una piramide costituita da tutti gli stati dell'esistenza (l'universo, secondo una prospettiva teocentrica, si presenta così) la dottrina buddhista procede per negazioni, come se progettasse partendo dall'uomo e dal suo nulla una piramide che ha la sua punta in basso e che si apre indefinitamente verso l'alto, sul vuoto. Ma a dispetto di questa inversione di prospettive, la quintessenza delle due tradizioni è la stessa. I loro rispettivi punti di vista differiscono in questo: l'Induismo esamina le Realtà divine in modo «obiettivo», in virtù della loro riflessione nel mentale, riflessione che è possibile, al di fuori e indipendentemente dalla loro realizzazione spirituale immediata, a causa della natura universale dell'Intelletto. Il Buddhismo invece coglie l'Essenza dell'uomo (o l'Essenza delle cose) solo con un percorso «soggettivo», cioè con la sua realizzazione spirituale e solo con questa. Esso rifiuta come falsa o illusoria ogni affermazione puramente speculativa della Realtà sovra-formale. Questo atteggiamento è giustificato[145] dal fatto che l'oggettivazione mentale della Realtà divina può costi-

145. Ogni grande tradizione spirituale dell'umanità ha una certa «economia» di mezzi spirituali,

tuire in molti casi un ostacolo per la sua realizzazione, perché ogni riflessione comporta un'inversione in rapporto al suo modello originale (come dimostra il nostro esempio della piramide che si restringe verso la sua punta, simbolo del principio) e perché il pensiero delimita e fissa in qualche modo la coscienza. Nello stesso tempo il pensiero su Dio si colloca apparentemente al di fuori del suo proprio oggetto, mentre Dio è infinito e niente può realmente trovarsi al di fuori di Lui; ogni pensiero sull'Assoluto è dunque viziato da una falsa prospettiva. È questo il motivo per cui il Buddha dice che non insegna nulla sull'origine del mondo o dell'anima, ma che dimostra la sofferenza e il percorso che ne consegue.

Data questa posizione negativa della dottrina, l'arte buddhista poteva raffigurare, in principio, solo l'apparenza umana di Gautama, caratterizzata da tutti i segni della sua rinuncia al mondo: spogliato dai suoi attributi reali, seduto nella posa della meditazione, tiene nella mano sinistra la ciotola del mendicante, simbolo del suo abbandono alla negazione del Sé, mentre la destra tocca terra per testimoniare il suo dominio su di essa. Questa è l'immagine fondamentale del Buddha (tavola XIII). Ma questa figura di asceta che non manca di evocare antichi modelli indù finisce per assorbire, malgrado la sua spogliazione, tutta la potenza solare dell'antica arte indù. Nell'immagine di Shakyamuni che rinuncia al mondo parrebbe incarnarsi un antico dio della luce, come il Buddha storico che aveva assimilato tutta la pienezza indivisa dell'esistenza con la sua vittoria sul divenire.

In certe raffigurazioni del paradiso buddhista il trono di loto *tathâgata* si innalza fuori da uno stagno, così come *Agni* nasce dalle acque primordiali. Insieme all'immagine umana del Beato, il loto diventerà il principale tema dell'arte buddhista, che in un certo senso è contenuta interamente tra questi due poli: la forma del loto esprime in maniera diretta, «impersonale» e sintetica, quello che la forma umana del Buddha manifesta in modo più

perché l'uomo non saprebbe usare contemporaneamente tutti i supporti possibili, né seguire due sentieri per volta, benché il fine di tutti i percorsi sia fondamentalmente lo stesso. La tradizione garantisce che i mezzi da lei offerti siano sufficienti a condurre l'uomo verso Dio o fuori dal mondo.

«personale» e più complesso. La forma umana, per la sua simmetria e la sua pienezza statica, si avvicina del resto a quella del loto: ricordiamo qui che il Buddha è chiamato «il gioiello nel loto» (*mani padmê*).

Per l'induismo il loto simboleggia soprattutto l'universo nel suo aspetto passivo, come trono o ricettacolo della Manifestazione divina, mentre il Buddhismo lo paragona soprattutto all'anima che si schiude a partire da uno stato oscuro e informe – il fango e l'acqua – per aprirsi alla luce del *Bodhi*; ma l'universo e l'anima si corrispondono. Il loto interamente aperto, del resto, assomiglia alla ruota, che è anche un simbolo del cosmo o dell'anima, coi i raggi uniti dal mozzo che significano le direzioni dello spazio o le facoltà dell'anima unite dallo spirito.

Quando il Buddha Shakyamuni si alzò dal suo seggio sotto l'albero della *Bodhi*, dopo la lunga meditazione che lo liberò dal dominio della vita e della morte, meravigliosi fiori di loto sbocciarono sotto i suoi passi. Si diresse verso le quattro zone dello spazio e si girò verso lo zenit e il nadir[146] sorridendo. Subito innumerevoli esseri celesti si avvicinarono per offrirgli i loro omaggi. Questo racconto prefigura implicitamente il trionfo del Buddhismo sul cosmo indù, trionfo che si rifletterà nell'arte: le antiche divinità indù lasceranno i loro troni sulla montagna eterna e graviteranno ormai, come altrettanti satelliti, attorno all'icona sacra del *tathâgata*: rappresenteranno solo realtà psichiche o emanazioni magiche più o meno effimere del Buddha stesso.

In compenso il simbolo del Buddha si generalizza, acquisisce una portata non storica, universale, fino a imporsi come un sigillo divino a tutti gli aspetti del cosmo. Così i Buddha celesti del *Mahâyâna*, chiamati talvolta *dhyâni*-buddha, regnano sulle dieci direzioni dello spazio: le otto direzioni della «rosa dei venti» e le due direzioni opposte della verticale. Lo spazio fisico è qui l'immagine dello «spazio» spirituale; le dieci direzioni simboleggiano i principali aspetti o qualità della *Bodhi*. Il centro, dal quale

146. Cfr. Paul Mus, *Barabudur*, Hanoi, 1935. I «sette passi» del Buddha diretti verso le varie zone dello spazio richiamano i movimenti che gli Indiani Sioux eseguono durante il *Hanblecheyapi*, il rito di invocazione compiuto in solitudine sulla cima di una montagna (cfr. Héhaka Sapa, op. cit.).

emanano tutte queste direzioni e nel quale tutte si concentrano in principio, è l'Inesprimibile. Perciò i buddha celesti sono contemporaneamente proiezioni spirituali del solo Buddha Shakyamuni (e sotto questo aspetto sono talvolta raffigurati come emananti dalla sua testa) e sono i prototipi di tutti i buddha incarnati. Questi diversi aspetti non si escludono affatto, perché ogni buddha «contiene» necessariamente tutta la buddhità, sempre manifestando più particolarmente uno dei suoi aspetti permanenti: «Una sola persona da buddha diventa diversi e diversi diventano uno solo»[147]. Da un lato i diversi *dhyâni*-buddha corrispondono ai diversi atteggiamenti spirituali di Shakyamuni; da un altro lato, anche lui fa parte del cosmo spirituale che essi costituiscono; secondo un certo punto di vista è un'incarnazione del Buddha *vairochana*, che si trova al centro della rosa cosmica, e il cui nome significa «colui che sparge la luce dappertutto», secondo un altro punto di vista è una incarnazione del buddha *Amitabha*, il *Gran Compassionevole* che regge la direzione dell'ovest e ha come satellite o paredra il *bodhisattva Avalokiteshvâra* che l'Estremo Oriente conoscerà con il nome taoista di *Kwan-yin* o *kwannon*.

I *mandala* buddhisti rappresentano questo cosmo spirituale secondo l'antico schema del loto sbocciato, richiamando così la multipla manifestazione dell'*Agni* vedico. Le immagini di buddha o bodhisattva che reggono le diverse parti della rosa somigliano tutti, nell'iconografia, al simbolo classico di Shakyamuni e in generale se ne distinguono solo per i colori e i rispettivi attributi. Si possono differenziare anche per i loro gesti (*mudrâs*), ma questi stessi gesti definiscono anche i diversi atteggiamenti di Shakyamuni, o le diverse fasi del suo insegnamento. Benché le dieci direzioni dello spazio corrispondano a certi *bodhisattva*[148], il numero di questi ultimi

147. Iscrizione di Long-men citata da Paul Mus, op. cit., p. 546.

148. Secondo un'iconografia *shingon* riprodotta da Ananda K. Coomaraswamy in *Elements of Buddhist Iconography* (Harvard, 1935), quattro *tathâgata* occupano le zone cardinali e quattro *bodhisattva* le zone intermedie. Il nome dei reggenti dello spazio può cambiare secondo il piano spirituale affrontato. Lo schema seguente è classico: *Akshobya* = Est, *Ratnasambhava* = Nord, *Amitâbha* = Ovest, *Amoghasiddhi* = Sud, *Maitreya* = Nord-Est, *Samantabhadra* = Nord-Ovest, *Manjushri* = Sud-Ovest, *Avalokiteshvâra* = Sud-Est; i primi quattro sono *tathâgata*, gli altri quattro *bodhisattva*.

non è limitato. I Sutra dicono che sono tanto numerosi quanto i granelli di sabbia del Gange e ciascuno di loro presiede a migliaia di mondi, inoltre ogni buddha si riflette in una costellazione di *bodhisattva*[149] e possiede, d'altra parte, innumerevoli «corpi magici»: così l'immagine del Buddha seduto sul loto e attorniato da un'aureola può essere cambiata all'infinito. Secondo una concezione simbolica che si svilupperà in certe scuole speculative del *Mahâyâna*, la misericordia illimitata del Buddha è presente nelle minime particelle del cosmo sotto forma di altrettanti *bodhisattva* su troni di loto. La stessa idea di una manifestazione indefinitamente rinnovata si esprime in certe immagini classiche del paradiso buddhista dove numerosi buddha e *bodhisattva*, analoghi gli uni agli altri, riposano su altrettanti fiori di loto che sorgono da uno stagno celeste o si aprono sui rami di un grande albero[150].

Questa galassia di buddha compensa in qualche modo l'assenza di una «teoria» nel vero senso di questo termine, cioè di una visione teocentrica del mondo; non è il principio ontologico che si differenzia riflettendosi secondo una gerarchia discendente ma è il modello dell'asceta, o più esattamente del *muni*, del liberato dalla corrente dell'esistenza, che forma come un'apertura sul «vuoto» e che si diversifica secondo i modi possibili della sua liberazione. La moltitudine di buddha e di *bodhisattva* indica la relatività del ricettacolo umano; in quanto persona manifesta il Buddha si distingue dall'Unità iniziale: non c'è nulla di assolutamente unico nella manifestazione, in modo che la differenziazione indefinita del suo simbolo è come il riflesso inverso dell'indifferenziazione dell'Assoluto.

Da un altro lato, nella misura in cui ogni *bodhisattva* si libera del divenire, si appropria delle sue qualità soggiacenti; il suo «corpo di fruizione» (*samboghakaya*) sarà come una sintesi delle qualità cosmiche, mentre il suo «corpo di essenza» (*dharmakaya*) è al di là di ogni qualificazione.

149. Il *buddha* o *tathâgata* è colui che è arrivato alla totale liberazione: il *bodhisattva* è un essere qualificato per aspettare il *nirvana* fin da questa vita.

150. Cfr. Henri de Lubac, *Amida*, Parigi, Editions du Seuil, 1955, capitolo «*Amitâbha* e la *Sukhavati*».

«L'insieme dei *bodhisattva* emana dalla terra ed essi esprimono insieme il corpo cosmico del Buddha» dice Chia-Siang Da-Shi[151]; dunque il ricettacolo buddhista si allarga fino ad abbracciare qualitativamente tutto l'universo manifesto; nello stesso tempo è attraverso lui ed in virtù di questo ricettacolo solamente, che l'Infinito acquisisce un aspetto «personale». Qui la prospettiva buddhista raggiunge la prospettiva indù, e bisogna bene che sia così, perché le due prospettive si interpenetrano come i due triangoli inversamente analoghi del «sigillo di Salomone».

In virtù di questo incontro di prospettive, l'iconografia mahayanista fa largo uso di simboli che l'Induismo riferisce ai vari aspetti divini, quali, per esempio, gli strumenti divini come il *vajra* e fino alla moltiplicazione delle teste e delle braccia di un solo e medesimo *bodhisattva*; e non dimentichiamo l'aspetto tantrico dell'arte lamaista. Inversamente, è possibile che l'iconografia indù abbia a sua volta subito l'influenza del Buddhismo, poiché il suo antropomorfismo si è sviluppato nel periodo post-buddhista.

Nell'arte dell'*Hînayâna* (a Ceylon, in Birmania e in Siam) la sola immagine del Buddha terrestre, Shakyamuni, si ripete all'infinito. In assenza di un simbolismo metafisico (che il *Mahâyâna* prende dall'eredità indù) l'icona hinayanica tende a ridursi a uno schema di un'estrema semplicità e sobrietà come se stesse su una stretta frontiera tra l'immagine e la non immagine, l'iconolatria e l'iconoclastia. La sua ripetizione ricorda in qualche modo la serena e maestosa monotonia dei *Sûtra*.

II

Benché l'immagine (tavola XIV) di Shakyamuni abbia assunto il carattere universale di un simbolo, conserva comunque in misura più o meno grande una somiglianza con lo Shakyamuni storico e ciò non è solo dovuto al fatto che lui manifestasse necessariamente, in ogni sua apparizione, l'idea della buddhità. Ebbene, secondo la tradizione, anche il *tathâgata* ha legato la

151. Commentario del *Lotus* citato da Henri de Lubac, op. cit., p. 284.

sua immagine ai posteri: secondo il *Divyâvadâna* il re Rudrâyana o Udâyana inviò dei pittori presso il Beato perché ne riportassero il ritratto, ma siccome questi cercavano invano di cogliere la forma del Buddha, lui disse che la loro pigrizia (spirituale) li impacciava e si fece portare una tela sulla quale «proiettò» la sua somiglianza[152]. Questo racconto richiama direttamente la tradizione cristiana dell'immagine *acheiropoietos*[153]. Secondo un altro racconto un discepolo del *tathâgata* cercò invano di disegnare la sua immagine; non riuscì a coglierne le proporzioni, ogni misura si rivelava troppo piccola. Alla fine il Buddha gli ordinò di tracciare i contorni della sua ombra proiettata a terra. La cosa importante da trattenere in questi due racconti è che l'immagine sacra si presenta come una «proiezione» del *tathâgata* stesso; torneremo su questo aspetto della tradizione. Quanto alla «misura» che sfugge all'arte umana, essa corrisponde alla «forma» essenziale, come l'altare vedico. Anche sotto questo rapporto esiste un parallelismo tra la concezione buddhista e una certa concezione cristiana: nel Medio Evo, si tramandava normalmente la «vera misura» del corpo di Gesù inscritta su mattonelle o colonne. Infine, secondo una terza fonte, il re Prasenajit di Shrâvastî (o il re Udâyana di Kaushâmbî) aveva fatto scolpire una statua in legno di sandalo, col Buddha vivente come modello.

Qui conviene dire qualche parola sul carattere apparentemente «aniconico» dell'arte buddhista primitiva: sui bassorilievi di Sânchî e di Amarâvatî, che sono tra i primi monumenti scolpiti del Buddhismo, il *tathâgata* non viene raffigurato sotto la sua apparenza umana e la sua presenza in mezzo ai discepoli e agli adoratori è indicata solo con emblemi come l'albero sacro ornato di gioielli o la ruota della Legge posata su un trono[154].

152. Ananda K. Coomaraswamy, op. cit.

153. Cfr. p. 80.

154. Qui c'è ancora un parallelismo con i più antichi emblemi del Cristo. Sui timpani delle porte di chiesa, l'antica iconografia simbolica si perpetuò fino all'epoca romanica. Si esitava a rappresentare il Cristo nella sua forma umana e invece il monogramma a forma di ruota e l'albero della vita vi erano raffigurati di frequente: inoltre il simbolo del «trono preparato» si trova in certe icone bizantine.

Ebbene, l'assenza di un ritratto scolpito in pietra non comporta necessariamente quella di un'immagine sacra scolpita in legno né *a fortiori* quella di un'icona dipinta. Qui ci sono come diversi gradi dell'esteriorizzazione artistica; un'immagine tradizionale è in una certa misura solidale a una tecnica trasmessa regolarmente. La trasposizione dell'immagine piana a quella scolpita comporta d'altronde una più grande «oggettivazione» del simbolo, cosa che non è sempre auspicabile[155]; questa osservazione vale anche per l'arte cristiana[156].

È vero che una relativa iconoclastia sembra risultare dalla predicazione dello stesso Buddha, almeno dalla sua predicazione iniziale e pubblica, che insiste sul rifiuto per le passioni e delle loro connessioni mentali e indica la buddhità (cioè la natura trascendente e sovrumana del Buddha) solo indirettamente e per mezzo di negazioni; anche il *Kâlingabodhi Jâtaka* riferisce che il Beato vietò di erigere un monumento (*chetya*) al quale potessero rivolgersi l'adorazione e le offerte dei fedeli durante le sue assenze[157]. Ma l'immagine donata dal Buddha stesso con la sua «proiezione» miracolosa è di tutt'altro ordine, e il racconto sacro che parla dell'incapacità dei pittori di fissare la similitudine del *tathâgata*, o di afferrarne le misure, risponde in anticipo all'argomento iconosclasta: l'icona sacra è una manifestazione della grazia del Buddha, emana il suo potere sovrumano in quanto espressione del suo voto di non entrare nel *nirvana* senza aver liberato tutti gli esseri dal *samsara*[158].

Quel che abbiamo appena detto sembrerebbe essere in contraddizione con la dottrina del *karma*, secondo la quale tutta la salvezza sta nella spo-

155. L'idea che l'immagine dipinta del Buddha sia più conforme alla Legge sacra dell'immagine scolpita riapparirà in Giappone nella scuola del *Jodo-shin-shu*.

156. La rappresentazione scolpita del Cristo compare molto più tardi rispetto la sua raffigurazione dipinta.

157. Cfr. Ananda K. Coomaraswamy, op. cit.

158. Coloro che si stupiscono all'idea che il voto del Buddha possa salvare «tutti gli esseri» possono stupirsi ancor più del dogma secondo il quale Cristo è morto «per tutti gli uomini»; in un caso come nell'altro, la grazia universale attualizzata per un sacrificio supremo può tuttavia agire solo là dove viene accolta.

fatto possibile afferrare la *bodhi* dall'esterno, tramite la speculazione o l'assimilazione mentale dei simboli; ma quando le onde delle passioni moriranno, la *bodhi* irraggerà da se stessa. Questa, tuttavia, è solo una «dimensione» del Buddhismo e non sarà convincente né efficace senza l'esempio affascinante del Buddha stesso, e senza il profumo spirituale che emana dalle sue parole e dai suoi atti; in una parola, senza la grazia che il *tathâgata* spande sacrificando i propri meriti per il bene di tutti gli esseri. Questa grazia, senza la quale l'uomo non potrebbe superare se stesso, è un effetto del voto originale del Beato: con questo voto la sua volontà rompe tutti i legami con la volontà individuale[159]. Del resto se si considerano bene le cose si vedrà che i due aspetti del Buddhismo – la dottrina del *karma* e il suo carattere di grazia – sono solidali perché mostrare la vera natura del mondo significa già trascenderla, significa manifestare implicitamente lo stato immutabile e fare una breccia nel sistema chiuso del divenire. Questa breccia è il Buddha stesso, quindi tutto quel che è di lui veicola l'influsso della *Bodhi*.

Nell'«età d'oro» del Buddhismo una rappresentazione plastica del *tathâgata* poteva essere superflua e poteva essere anche inopportuna in un ambiente ancora fortemente improntato di Induismo. Ma in seguito, quando la comprensione spirituale degli uomini e la loro volontà cedevano e si produceva una certa spaccatura tra il loro pensiero e la loro volontà, tutti i mezzi di grazia – e tra questi l'immagine sacra – diventavano opportuni e anche indispensabili. Questo è specialmente il caso di certe formule di invocazione che si trovano come inserite nei testi canonici e che sono state messe in risalto in maniera generale solo a partire da un certo momento e sotto l'impulso di ispirazioni concordanti. Allo stesso modo, certe fonti buddhiste raccontano come un particolare artista, avendo guadagnato grandi meriti spirituali, fu trasportato nel paradiso di Shakyamuni o di Amitabha per fissarne e trasmetterne l'immagine[160].

159. In linguaggio teologico si direbbe che la sua volontà s'identificò con la Volontà divina tramite questo voto.

160. Cfr. Henri de Lubac, op. cit.

Ammettiamo che non sia possibile provare la storicità di un ritratto sacro come quello del Buddha; resta comunque vero che questa immagine, nella sua forma tradizionale, esprime l'essenza stessa del Buddhismo; diremo anche che ne costituisce uno degli argomenti più potenti.

III

Il ritratto tradizionale del Buddha Shakyamuni si fonda da una parte su un canone di proporzioni e dall'altra sulla descrizione dei segni distintivi di un corpo di buddha come risulta dalle Scritture (fig. 27).

Secondo uno schema di proporzioni usato in Tibet[161] i contorni del corpo seduto, senza la testa, si inscrivono in un quadrato che si riflette nel quadrato che inquadra la testa, così come la superficie del petto, misurata tre le spalle e fino all'ombelico, si riflette, secondo una proporzione semplice, nel quadrato della faccia. Una proporzione decrescente regge le altezze del torso, del viso e della protuberanza sacra sull'occipite. Questo schema, di cui esistono forse delle varianti, assicura l'aspetto perfettamente statico dell'insieme, l'impressione di equilibrio irremovibile e sereno.

Esiste un'analogia segreta tra l'immagine umana del Buddha e la forma dello *stupa*, la cassa che contiene una reliquia. Lo *stupa* rappresenta in qualche modo il corpo universale del *tathâgata*; i suoi diversi gradi o piani, di forma quadrata in basso e più o meno sferica in alto, simboleggiano i molteplici piani o livelli dell'esistenza. Questa gerarchia si riflette a una scala minore nell'immagine del Buddha, il cui torso richiama la parte cubica dello *stupa* mentre la testa, coronata con la protuberanza della «buddhità» corrisponde alla cupola sormontata dal pinnacolo.

I gesti delle mani rivelano la scienza dei *mudrâ*, che il Buddhismo ereditò dall'Induismo. In modo generale il simbolismo dei gesti risulta dal fatto che la destra corrisponde naturalmente al polo attivo dell'universo o

161. Riprodotto in Marco Pallis, *Peaks and Lamas*, Londra, Cassell, 1939.
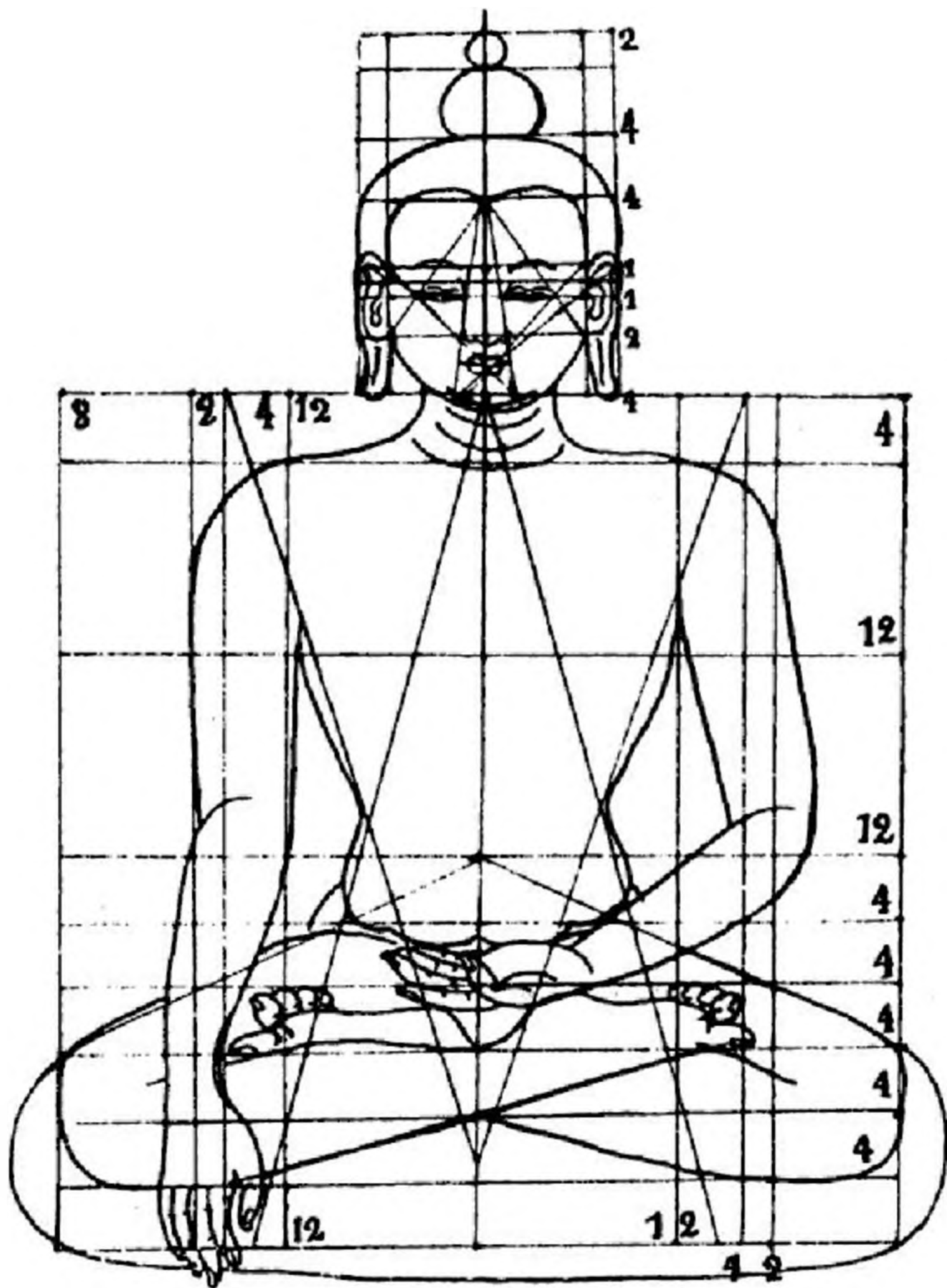
Figura 27. – Schema delle proporzioni della «vera immagine» del Buddha, secondo il disegno di un pittore tibetano. Da Marco Pallis: *Peaks and Lamas.*

dell'anima, mentre la sinistra rappresenta il polo passivo o recettivo; è la polarità dell'essenza e della sostanza, di *Purusha* e di *Prakriti*, del cielo e della terra, della mente e della psiche, della volontà e della sensibilità ecc. È così che la posizione reciproca delle mani può anche esprimere al tempo stesso un aspetto fondamentale della dottrina, uno stato d'animo e una fase o un aspetto del cosmo.

L'immagine del Buddha comporta certi caratteri personali scrupolosamente conservati dalla tradizione e che si inseriscono in un modello ieratico la cui forma generale, più o meno definita o fissata, ha la natura di un simbolo più che quella di un ritratto. Agli occhi dei popoli dell'Estremo Oriente, che hanno ricevuto l'immagine tradizionale del Buddha dell'India, questa immagine conserva sempre certi caratteri razziali specificatamente indiani e questo malgrado il carattere mongolo che tradiscono le repliche cinesi e giapponesi della stessa icona. Del resto l'assimilazione al tipo mongolo non toglie nulla all'espressione originale dell'immagine, anzi: il suo aspetto di calma imperturbabile, di pienezza statica e di serenità si trova ancor più evidenziato da questo accostamento razziale; si potrebbe dire anche che la norma spirituale veicolata dall'immagine sacra del Buddha si comunica allo spettatore come un atteggiamento psico-fisico che ha fortemente segnato il comportamento congenito dei popoli mongoli di religione buddhista. Qui c'è come una relazione magica tra l'adoratore e l'icona: questa penetra nella coscienza corporea dell'uomo ed esso si proietta in qualche modo nell'immagine; avendo ritrovato in se stesso quel di cui l'immagine è un'espressione, trasmette all'immagine stessa una potenza sottile che irradierà sugli altri.

Prima di chiudere questo capitolo dobbiamo ancora dire qualche parola sull'influenza ellenica nella scultura della scuola di Gandhara, influenza di cui si è spesso esagerata la portata, e che poté avere come effetto una spinta di naturalismo che inizialmente minacciò di sommergere i modelli ieratici ma fu ben presto arginata. Quindi, il naturalismo si perpetuò solo in un quadro strettamente tradizionale, come delicata ricchezza di linee o di superfici vibrante nell'insieme della forma, senza turbarla in nessun modo. Se l'influenza ellenica è stata più di un incidente passeggero, ha

leggermente spostato il piano dell'espressione artistica senza alterarne l'essenza; forse le si deve la trasposizione del ritratto sacro dalla pittura alla scultura.

La porta da cui l'ellenismo è riuscito a penetrare è il carattere apparentemente filosofico del Buddhismo nella sua analisi del mondo; *a priori* l'insegnamento di Shakyamuni sull'incatenamento inesorabile delle cause e degli effetti, dei desideri e delle pene, fa appello solamente alla ragione; ma questa teoria del *karma*, che è apparentato con lo stoicismo, costituisce unicamente la scorza del messaggio buddhista, il cui nucleo accessibile alla sola contemplazione è al di là di ogni pensiero razionale. La scorza razionalizzante è più pronunciata nell'*Hînayâna*; nel *Mahâyâna* la presenza del nucleo sovraformale sembra farla risaltare. Anche le immagini sacre del *Mahâyâna* hanno più ampiezza spirituale di quelle dell'*Hînayâna*, che tendono verso lo schematismo e la grazia ornamentale.

La pittura del *Mahâyâna* approfitta, in parte, della tecnica sottile dell'arte taoista. Il disegno conciso e fluido al tempo stesso, la delicatezza trattenuta dei colori e il trattamento particolare delle nubi e dei fondi di paesaggio che attorniano una apparizione di buddha, conferiscono a queste immagini un carattere quasi visionario. Alcune tra loro tradiscono una intuizione diretta, cioè «personale» o «vissuta»: del resto, esse hanno avuto l'effetto di una predicazione ispirata[162]. Il genio giapponese, che accoppia facilmente la spontaneità al rigore, ha contribuito a creare alcune tra le opere più meravigliose, come certe immagini di *Amida* (*Amitâbha*) che appare sopra un loto come il disco del sole in una casta aurora, o di *Kwannon*, che plana al si sopra delle acque come la luna piena al crepuscolo.

Il ruolo «sacramentale» dell'immagine del Buddha risulta dal fatto che ha perpetuato la presenza corporea del Buddha stesso e che costituisce, in un certo modo, l'indispensabile complemento della dottrina fatta di pure negazioni; perché se Shakyamuni ha evitato ogni oggettivazione mentale

162. È così specialmente per le immagini di Amitâbha dipinte da Genshin nel X secolo d.C. Cfr. Henri de Lubac, op. cit., p. 143.

dell'Essenza trascendente, è perché ha saputo esprimerla con la bellezza spirituale della sua semplice esistenza. L'economia dei suoi mezzi è una grazia, proprio come la rivelazione della Via.

Bodhidharma, il patriarca del *Dhyana*, ha detto: «L'essenza delle cose è indescrivibile; per esprimerla ci si serve delle parole. La via regale che porta alla perfezione non è tracciata; perché gli iniziati possano riconoscerla, ci si serve delle forme».

Il paesaggio nell'arte estremo-orientale

I

Quando si parla della pittura estremo-orientale del paesaggio si pensa inevitabilmente ai capolavori della «scuola del Sud» che si distinguono per l'economia squisita dei mezzi, il carattere «spontaneo» del procedimento, e per l'uso dell'inchiostro di china e della tecnica dell'acquerello. Ebbene, queste pitture della «scuola del Sud» (definizione che non ha un senso geografico, ma simboleggia quella tendenza del Buddhismo cinese) in realtà rappresentano la pittura taoista come si è perpetuata nel quadro del Buddhismo *dhyana* cinese e giapponese[163]. Non parleremo qui della «scuola del Nord», che usa contorni minuziosi, colori vivaci e opachi e oro, e che si avvicina anche alla miniatura indo-persiana. Se si risale all'antichità cinese si trova tutta l'arte taoista riassunta nell'emblema a forma di disco perforato al centro: il disco rappresenta il cielo o il cosmo, mentre il vuoto al suo centro simboleggia l'Essenza unica e trascendente. Alcuni di

163. La parola sanscrita *dhyana* significa «contemplazione». In cinese si dice *tch'an-na* o *tch'an* e in giapponese *zenna* o *zen*. Cfr. Daisetz Teitaro Suzuki, *Saggi sul Buddhismo Zen*, III volume, Roma, Edizioni Mediterranee, 1989; e Emile Steinilber-Oberlin, *Les Sectes bouddhiques japonaises*, Parigi, Crès, 1930.

questi dischi sono decorati con la figura di due draghi cosmici, che sono analoghi ai principi complementari dello *Yang* e dello *Yin* – l'attivo e il passivo – e che evolvono attorno al centro forato come se cercassero di afferrare l'inafferrabile vuoto. Così, nelle pitture paesaggistiche di ispirazione buddhista (*tch'an*) tutti gli elementi, le montagne, gli alberi e le nuvole sono là solo per evidenziare col contrasto il vuoto, da cui paiono sorgere nell'istante stesso e da cui si distaccano come isolotti effimeri.

Nelle più antiche rappresentazioni cinesi di paesaggi, incisi su specchi in metallo, su vassoi o su lastre funerarie, gli esseri e gli oggetti sembrano cancellarsi davanti al gioco degli elementi, del vento, del fuoco, dell'acqua e della terra. Per esprimere il movimento delle nuvole, delle onde e del fuoco, gli artisti si servono di diverse forme del meandro curvilineo; le rocce sono concepite come un movimento ascendente della terra, gli alberi sono definiti meno dai loro contorni statici che dalla loro struttura, che tradisce il ritmo della loro crescita. L'alternanza cosmica dello *Yang* e dello *Yin*, dell'attivo e del passivo, traspare in ogni forma o composizione (tavola XV). Questa corrisponde alle sei massime formulate nel V secolo d.C. dal celebre pittore Hsieh Ho: 1) lo spirito creativo deve identificarsi con il ritmo della vita cosmica; 2) il pennello deve esprimere la struttura intima delle cose; 3) la rassomiglianza sarà afferrata dal contorno; 4) l'apparenza particolare delle cose sarà resa dal colore; 5) le masse devono ordinarsi secondo un piano; 6) la tradizione deve essere tramandata nei suoi modelli. Qui si vede che alla base dell'opera ci sono il ritmo e la sua traccia immediata, la struttura lineare, non il piano statico e i contorni plastici delle cose come succede nella pittura tradizionale dell'Occidente. La tecnica della pittura con inchiostro di china si è sviluppata partendo dalla scrittura cinese, che a sua volta è derivata da una vera pittografia. Il calligrafo cinese maneggia il pennello senza appoggiare la mano, modulando il tracciato con un movimento nato dalla spalla. Questa pratica conferisce alla pittura il suo carattere fluido e conciso al tempo stesso.

Quest'arte non conosce la prospettiva rigorosa, centrata su di un unico punto, ma suggerisce lo spazio tramite una specie di «visione progressiva»; contemplando una pittura «verticale» appesa al muro all'altezza

dello spettatore seduto; l'occhio sale, per così dire, i gradi del lontano dal basso verso l'alto. Nelle pitture «orizzontali», che si svolgono mano a mano che le si contempla, lo sguardo segue questo movimento e la «visione progressiva» non separa completamente lo spazio dal tempo e allo stesso modo è più vicina alla realtà vissuta di quanto lo sia la prospettiva fermata artificialmente su di un solo «punto di vista». Del resto, ogni arte tradizionale, quale che sia il suo metodo, tende verso la sintesi dello spazio e del tempo.

Se la pittura tao-buddhista non indica l'illuminazione tramite il gioco della luce e dell'ombra, i suoi paesaggi sono altrettanto pieni di una luce che invade tutte le forme come un oceano terrestre dai riflessi di madreperla: è la beatitudine del Vuoto (*shûnya*) che è luce per l'assenza di ogni oscurità.

La composizione è fatta di allusioni e di evocazioni, conformemente a questa frase del Tao Te King: «La più grande perfezione deve sembrare imperfetta, allora nel suo effetto sarà infinita; la più grande abbondanza deve sembrare vuota, allora nel suo effetto sarà inesauribile». Il pittore cinese o giapponese non rappresenterà mai il mondo come un cosmo compiuto e a questo riguardo la sua visione delle cose è il più diversa possibile da quella dell'occidentale, anche dell'occidentale tradizionale, che concepisce sempre il mondo in modo più o meno «architettonico». Per un contemplativo come il pittore estremo orientale, il mondo è come fatto di fiocchi di neve, immediatamente cristallizzati e presto disciolti: siccome resta sempre cosciente del non-manifesto, gli stati fisici meno solidificati per lui sono i più vicini alla Realtà soggiacente ai fenomeni, da cui questa osservazione sottile dell'atmosfera che ammiriamo nella pittura cinese in inchiostro e pennarello.

Qualcuno ha voluto confrontare questo stile con l'impressionismo europeo, come se i punti di partenza, da un lato e dall'altro, non fossero radicalmente diversi, malgrado certe analogie accidentali. Se l'impressionismo relativizza i contorni tipici e stabili delle cose in favore di un'atmosfera istantanea, è perché ricerca non tanto la presenza di una realtà cosmica superiore agli oggetti individuali, bensì all'esatto contrario ricerca l'im-

pressione soggettiva in quello che ha di più passeggero: è il Sé, con la sua sensibilità tutta passiva e affettiva, che qui colora le cose. La pittura taoista invece evita *a priori*, con il suo metodo e il suo orientamento intellettuale, l'influsso del mentale e del sentimento, avidi di affermazioni individuali, e non considera l'istantaneità della natura, con tutto quel che ha di inimitabile e di quasi inafferrabile, come un'esperienza affettiva a priori; ciò significa che quando vi trova affettività, questa non ha nulla di individualista né di antropocentrico: la sua vibrazione si dissolve nella calma serena della contemplazione. Il miracolo dell'istante, immobilizzato da una sensazione di eternità, svelerà l'armonia primordiale delle cose, armonia che il mentale copre normalmente con la sua continuità soggettiva. Quando questo velo si lacera improvvisamente, rapporti fino a quel momento inosservati, che collegano gli esseri e le cose tra loro, rivelano la loro unità essenziale; una certa pittura, per esempio, rappresenta due aironi in riva a un torrente primaverile; uno dei due spia il fondo delle acque, l'altro solleva la testa ascoltando, e in questo doppio movimento, al tempo stesso momentaneo e statico, i due aironi sono misteriosamente uniti all'acqua, alle canne piegate dal vento, alle cime che appaiono al di là della bruma. L'atemporale ha toccato l'anima del pittore come un lampo attraverso un aspetto della natura vergine.

II

Quest'arte, per quanto suggestiva, è fatta soprattutto per il pittore stesso; si tratta di un metodo per attualizzare l'intuizione contemplativa ed è in questo senso che è stata assimilata e sviluppata dal Buddhismo *dhyana* dell'Estremo Oriente. Quest'ultimo si presenta come una sintesi di Taoismo e Buddhismo senza che occorra attribuirgli un carattere eclettico, perché questa confluenza di due tradizioni si fonda sull'identificazione, perfettamente ortodossa, dell'idea buddhista del Vuoto universale (*shûnya*) con l'idea taoista del Non-Essere: questo Vuoto o questo Non-Es-

sere ha come tracce, a diversi livelli di realtà, la non-determinazione, la non-forma e la non-corporeità.

La tecnica stessa della pittura a inchiostro di china, con la sua calligrafia fatta di segni fluidi che si cristallizzano perfettamente solo grazie a un'intuizione superiore, corrisponde allo «stile» intellettuale del Buddhismo *dhyana* in cui tutti i mezzi cercano di provocare, dopo una crisi interiore, l'avvio improvviso dell'illuminazione, il *satori* giapponese. L'artista che pratica il *dhyana* dovrà dunque esercitarsi nella calligrafia pittorica fino a che non la padroneggi, poi deve dimenticarla; allo stesso modo bisogna che si concentri sul suo soggetto, poi che se ne distacchi ed è solo allora che l'intuizione si servirà del nostro pennello[164].

Facciamo notare che questo procedimento artistico è molto diverso da quello che implica quest'altra branca dell'arte buddhista dell'Estremo Oriente, cioè l'arte ieratica, i cui modelli provengono dall'India e che è concentrata sull'immagine sacra del Buddha. Ben lontana dal presupporre sempre una intuizione improvvisa e incisiva, la creazione di un'«icona» o di una statua del Buddha si basa essenzialmente sulla trasmissione fedele dei prototipi: si sa che l'immagine sacra comporta proporzioni e segni particolari che la tradizione attribuisce al Buddha storico. L'efficacia spirituale di quest'arte è salvaguardata dal carattere univoco e quasi immutabile delle forme. L'intuizione dell'artista potrà far risaltare certe qualità implicite dei modelli, ma la fedeltà alla tradizione e alla fede basteranno per perpetuare la qualità sacramentale dell'arte.

Nella pittura del paesaggio di cui abbiamo parlato prima, le regole inalterabili riguardano meno l'oggetto da rappresentare che il procedimento artistico stesso: prima di concentrarsi sulla sua opera, o più esattamente sulla propria essenza vuota di immagini, il discepolo dello *Zen* deve preparare i suoi strumenti in un certo modo e disporli come per un rito: grazie al formalismo dei gesti ogni intrusione di uno slancio individuale sarà scartato

164. Questo metodo si ritrova nell'arte del tiro con l'arco. Cfr. l'eccellente libro di Eugen Herrigel (Bungaku Hakushi). *L'Art chevaleresque du Tir à l'arc*, op. cit.

in anticipo. La spontaneità creatrice si attualizza così in un quadro consacrato.

Le due arti pittoriche di cui abbiamo parlato hanno in comune il fatto di esprimere soprattutto uno stato d'essere riposante di per se stesso. Questo stato viene suggerito dall'arte ieratica tramite l'atteggiamento del Buddha o del *bodhisattva* e tramite le sue forme saturate di beatitudine interiore, mentre la pittura del paesaggio lo esprime con il contenuto «obiettivo» della coscienza, la visione contemplativa del mondo. Questo carattere «esistenziale» dell'arte buddhista compensa in qualche modo la forma negativa della sua dottrina.

La meditazione sul cielo e la terra visibili è senza dubbio un'eredità taoista: sotto le metamorfosi degli elementi si nasconde il gran Drago che esce dalle acque, si slancia verso il cielo e si manifesta nel temporale. Ma la meditazione visiva, nel suo insieme, ha anch'essa un fondamento buddhista, che del resto è quello del *dhyana* stesso. Secondo la tradizione propria di questo sentiero, il metodo del *dhyana* risale al «sermone del fiore»: comparendo un giorno davanti ai suoi discepoli, come per esporre loro la dottrina, il Buddha alzò un fiore senza pronunciare una parola. Solo il monaco Mahâkâshyapa, il primo patriarca del *dhyana*, capì questo insegnamento e sorrise al Maestro, che gli disse: «Ho il più prezioso tesoro, spirituale e trascendentale, che ti trasmetto in questo momento, venerabile Mahâkâshyapa!»[165].

III

Il metodo del *dhyana*, che ha il suo riflesso diretto nell'arte, comporta un aspetto che ha dato luogo a molte false assimilazioni: intendiamo parlare del ruolo che vi giocano le modalità inconsce o più esattamente «non coscienti» dell'anima. È importante non confondere la «non coscienza» (*Wu-*

165. Daisetz Teitaro Suzuki, *Saggi sul Buddhismo Zen*, I volume, Edizioni Mediterranee, Roma, 1989.

nien) o il «non mentale» (*Wu-shin*) del Buddhismo *dhyana*[166] con il «subcosciente» degli psicologi moderni, perché lo stato di spontaneità intuitiva attualizzato dal metodo del *dhyana* non è evidentemente *al di sotto* della coscienza individuale ma invece *al di sopra* di questa coscienza. La vera natura dell'essere è «non cosciente» perché essa non è né «cosciente» nel senso dell'intelligenza distintiva né «incosciente» o oscura come i prolungamenti inferiori dell'anima che costituiscono il subcosciente. Tuttavia, dal punto di vista metodico, il campo della «non coscienza» ingloba anche, in un certo qual modo a titolo simbolico, l'«inconscio» sotto il suo aspetto di potenza virtuale, aspetto che si colloca al livello dell'istinto. La polarizzazione individuale dell'intelligenza crea un contrasto tra il giorno spezzettato e cangiante della coscienza distintiva e la notte indifferenziata della «non-coscienza» e quest'ultima copre quindi contemporaneamente i gradi della conoscenza unitiva (*Prajnâ*) e le affinità sottili che esistono, su un piano inferiore, tra l'anima e il suo ambiente cosmico. Non è il subcosciente passivo e tenebroso – il campo dei residui caotici[167] – che è in

166. Daisetz Teitaro Suzuki, *La doctrine du non-mental*, Parigi, Le Cercle du Livre, 1952.

167. Una certa scuola moderna di psicologia definisce il «subcosciente collettivo» come un'entità che l'investigazione scientifica non saprebbe raggiungere direttamente (poiché l'inconscio non può, come tale, diventare cosciente) ma le cui disposizioni latenti, chiamate abusivamente «archetipi» possono essere dedotte da certe «eruzioni» irrazionali dell'anima; l'illuminazione «scoscesa» nello *Zen* sembra convalidare quest'ultima definizione. Tramite questa tesi, si è fatto del «subcosciente collettivo» una specie di recipiente elastico dove tutto quel che non è semplicemente d'ordine fisico o razionale può trovare il suo posto, anche l'intuizione e facoltà quali la telepatia e la premonizione, almeno così si pensa, poiché in realtà l'oggetto della ricerca psicologica resta limitato, qui come dappertutto, dal punto di vista stesso che assume lo psicologo. La mente di colui che scruta, che disseziona e classifica, si colloca sempre, a torto o a ragione, «al disopra» del suo oggetto. Da qui deriva che il suo oggetto sarà necessariamente meno di lui, cioè meno del suo mentale; che a sua volta è limitato dalle categorie della scienza. Se il «subcosciente» fosse veramente la sorgente ontologica della coscienza individuale, quest'ultima non potrebbe porsi in osservazione distaccata e «obiettiva» riguardo la sua stessa fonte; l'«inconscio» che può essere, in modo indiretto, l'oggetto dell'investigazione scientifica, sarà dunque sempre un «subcosciente», cioè una realtà intra-umana, normale o malata a seconda del caso. Se questo «subcosciente» contiene disposizioni psichiche ancestrali, queste tuttavia hanno solo un carattere puramente passivo e non devono essere confuse con le fonti sovramentali del simbolismo tradizionale, di cui sono tutt'al più le ombre o i residui. Lo psicologo che vorrà studiare i «fenomeni religiosi dell'anima» riferendosi al subcosciente, ne ricaverà solo le concomitanze psichiche inferiori.

causa, perché il «non-cosciente» psicologico, in questo caso, si identifica al potere plastico dell'anima, potere che si apparenta in qualche modo alla natura sotto il suo aspetto di grande serbatoio materno di forme. L'incetta da parte del mentale, e più esattamente da parte del pensiero interessato o preoccupato impedisce alle facoltà «istintive» dell'anima di dispiegarsi con tutta la loro generosità originaria[168]; si capisce che questo tocca da vicino la creazione artistica. Quando l'illuminazione improvvisa, il *Satori*, oltrepassa la coscienza individuale, il potere plastico dell'anima risponde spontaneamente all'azione sovra-razionale del *Prajnâ*, come, nella grande natura, tutti i movimenti sono apparentemente inconsci ma obbediscono in realtà all'Intelligenza universale.

La natura è come un cieco che agisce allo stesso modo di un uomo dotato di vista; la sua «incoscienza» è solo un aspetto contingente della «non-coscienza» universale. Per il Buddhismo *dhyana* il carattere non-mentale della natura vergine – di minerali, piante e animali – è come la loro umiltà di fronte all'essenza unica, che oltrepassa ogni pensiero. Per questo il paesaggio naturale, con le sue trasformazioni cicliche, gli rivela l'alchimia dell'anima: la pienezza immobile di un giorno d'estate e la chiarezza cristallina dell'inverno sono come i due stati estremi dell'anima in contemplazione; la tempesta autunnale è la crisi, e la freschezza scintillante della primavera corrisponde all'anima spiritualmente rigenerata. Bisogna capire in questo senso le pitture delle stagioni di Wou Tao-Tseu o di Houei-Tsong.

IV

La pittura paesaggistica estremo-orientale ha come sorella l'arte di collocare una casa, un tempio o una città nel modo più propizio in un dato am-

168. Nel tiro con l'arco ispirato dallo *Zen*, è così che il bersaglio viene raggiunto senza che l'arciere prenda la mira. L'interferenza del pensiero discorsivo ostacola il genio naturale, cosa che viene illustrata dalla fiaba cinese del ragno che chiede al millepiedi come riesca a camminare senza che i suoi piedi si aggroviglino. Il millepiedi si mette a riflettere e immediatamente non sa più camminare...

biente naturale. Quest'arte, che è stata codificata nella dottrina cinese dal «vento e dall'acqua», il *Feng-shui* è una forma della geografia sacra; il suo fondamento è una scienza dell'orientamento e il suo compimento è l'arte di modificare coscientemente certi elementi del paesaggio per attualizzarne le qualità positive e neutralizzarne le influenze nefaste provenienti dagli aspetti caotici della natura.

Questa branca dell'antica tradizione cinese è anche stata assimilata dal Buddhismo *shyana*, e la forma giapponese di quest'ultimo, lo *Zen*, l'ha sviluppata fino alla perfezione, opponendo interni di un'estrema sobrietà alla varietà naturale dei giardini e delle colline, che si possono escludere o accogliere a volontà spostando delle leggere pareti: quando le pareti del padiglione o della camera sono chiuse, nulla distrae più la mente, una luce diffusa filtra attraverso le finestre in carta; seduto sulla sua stuoia, il monaco è attorniato da un ambiente equilibrato e semplice, che l'orienta verso il «vuoto» della sua propria Essenza. Invece, quando apre i paraventi, la natura circostante si offre al suo sguardo ed egli contempla il mondo come se lo vedesse per la prima volta. La formazione originale del terreno e della vegetazione si combina qui con l'arte del giardiniere che sa sparire davanti al genio della natura e nello stesso tempo sa formarla secondo un'ispirazione sovrana. All'interno stesso, dove regnano l'ordine e la pulizia, ogni forma testimonia di questa obiettività intellettuale che ordina le cose pur rispettando la natura di ciascuna: le materie prime, il legno di cedro, il bambù, il giunco e la carta vengono valorizzati con tatto: il rigore geometrico dell'insieme è mitigato da alcuni pilastri rudemente intagliati con l'ascia o da qualche trave curva come un albero indomabile della montagna; così la povertà si allea alla nobiltà, l'originalità alla chiarezza, la natura primitiva alla saggezza.

In questo ambiente l'arbitrarietà individuale con la sua passione e la sua noia non ha spazio, vi domina solo la legge immutabile dello Spirito con l'innocenza e la bellezza della natura.

V

Per il cinese il paesaggio è la «montagna e l'acqua». La montagna dove la roccia rappresenta il principio attivo e maschio, lo *Yang*, mentre l'acqua corrisponde al principio femminile e passivo, lo *Yin*. Questo complementarismo si esprime nella maniera più evidente e più ricca nella caduta d'acqua, il soggetto preferito dei pittori del *dhyana*; sarà ora una cascata con molti sbalzi, che sposa i fianchi di una montagna primaverile, ora un solo getto continuo sospeso alla rupe, o una caduta potente come la celebre cascata di Wang-Wei, che esce dalle nubi e sparisce con un gran balzo in un velo di schiuma. L'occhio che la fissa è attirato continuamente da questo movimento elementare.

Come ogni simbolo, l'immagine della cascata vela la realtà nello stesso tempo in cui la rivela. Perché l'inerzia della roccia è l'inverso dell'immutabilità propria all'atto celeste o divino, come il dinamismo dell'acqua vela la passività iniziale di cui è espressione. Tuttavia, contemplando attentamente la roccia e la caduta d'acqua, succede che la mente operi un'improvvisa integrazione; nel ritmo continuamente rinnovato dell'acqua, che sposa l'immobilità della roccia, essa riconosce l'attività dell'immutabile e la passività del dinamico. Da qui si innalza più in alto e intravede in un lampo l'Essenza che è al tempo stesso attività pura e riposo infinito, o che non è immobile come la roccia né cangiante come l'acqua, ma inesprimibile nella Sua realtà vuota di tutte le forme (tavola XVI).

Decadenza e rinnovamento dell'arte cristiana

I

Perché un'opera d'arte abbia una portata spirituale non c'è affatto bisogno che sia «geniale»: l'autenticità dell'arte sacra è garantita dai suoi prototipi. Del resto, una certa monotonia è inseparabile dai metodi tradizionali: all'interno del gioco e del fasto, che sono la proprietà dell'arte, essa salvaguarda la povertà spirituale e impedisce che il genio individuale sprofondi in qualche monomania ibrida; il genio sarà come assorbito dallo stile collettivo, la cui norma deriva dall'universale. Il genio dell'artista si manifesta all'interno di una tale arte tramite l'interpretazione più o meno qualitativa dei modelli sacri; invece di disperdersi in «larghezza», si affinerà e si svilupperà in «profondità». Basta pensare a un'arte come quella dell'antico Egitto per rendersi conto di come lo stesso rigore dello stile possa condurre all'estrema perfezione.

Ciò spiega del resto come mai, all'epoca del Rinascimento, si «rivelano» geni artistici un po' dappertutto, improvvisamente e con una vitalità dilagante. Questo è un fenomeno analogo a quello che si verifica nell'anima di chiunque abbandoni una disciplina spirituale: tendenze psichiche represse si manifestano immediatamente e fanno luccicare una folla di sensazioni nuove, con tutta l'attrattiva che hanno le possibilità ancora non

sfruttate ma perderanno il loro potere affascinante nella misura in cui la compressione iniziale dell'anima si rilasserà. Tuttavia, siccome l'emancipazione del «Sé» è ormai il motivo dominante, l'espansività individualista continuerà ad affermarsi e conquisterà nuovi piani, relativamente inferiori al primo, siccome la differenza dei livelli psichici agisce da energia potenziale. Tutto il segreto del prometeismo del Rinascimento sta qui.

Comunque dobbiamo dire che il fenomeno psichico descritto non è parallelo sotto tutti i punti di vista a un fenomeno collettivo come quello del Rinascimento, perché l'individuo implicato in una tale caduta collettiva non ne è direttamente responsabile, da cui la sua innocenza relativa. Il genio, in special modo, partecipa spesso all'innocenza quasi «naturale» o «cosmica» che hanno le forze psichiche scatenate dai grandi cambiamenti della storia; del resto è quello che costituisce il suo fascino. La sua influenza non sarà meno nefasta, a un grado o a un altro.

Per la stessa ragione, nell'opera di ogni vero genio – nel senso corrente e individualista di questo termine – vi saranno valori reali fino a quel momento ignorati o negletti; è necessariamente così, poiché ogni arte tradizionale obbedisce a una certa economia spirituale che limita i temi e i mezzi, in modo che l'abbandono di questa economia sprigiona quasi immediatamente nuove possibilità artistiche apparentemente illimitate. Tuttavia queste nuove possibilità non possono ormai più essere coordinate in via di un centro unico; non rifletteranno mai più l'ampiezza dell'anima che riposa in se stessa, nel suo stato di grazia: siccome le loro tendenze sono centrifughe, i diversi modi di visione e di espressione si escluderanno l'uno con l'altro e si succederanno con una rapidità progressiva. Sono queste le «fasi di stile» la cui successione vertiginosa caratterizza l'arte europea degli ultimi cinque secoli. L'arte tradizionale, che non ha questo dinamismo, non è tuttavia «congelata»: protetta dal «cerchio magico» della forma sacra, l'artista tradizionale crea al tempo stesso come un bambino e come un saggio e i modelli che traccia sono simbolicamente atemporali.

Nell'arte, come in ogni cosa, l'uomo si trova davanti a questa alterativa: cercare l'Infinito in una forma relativamente semplice, all'interno dei li-

miti di quest'ultima e attraverso il suo aspetto qualitativo, pur sacrificando possibili sviluppi o al contrario cercare l'Infinito nell'apparente ricchezza della diversità e del cambiamento, cosa che porta infine alla dispersione e all'esaurimento.

Del resto l'economia di un'arte tradizionale può essere più o meno ampia, può essere flessibile o rigorosa, tutto dipende dalla potenza di assimilazione spirituale inerente a tale civiltà, a tale ambiente o vocazione collettiva. Allo stesso modo, l'omogeneità etnica e la continuità storica giocano un certo ruolo. Civiltà millenarie come quelle dell'India e della Cina sono riuscite a integrare spiritualmente possibilità artistiche diversissime e talvolta molto vicine al naturalismo senza perdere la loro unità. L'arte cristiana aveva una base meno larga: era affiancata dai residui dell'arte pagana, in modo che si doveva difendere dalla loro influenza dissolvente; tuttavia, perché questa finisse, è stato necessario che la comprensione del simbolismo tradizionale sfumasse. Solo una decadenza intellettuale, soprattutto un indebolimento della visione contemplativa delle cose, può spiegare come l'arte medievale abbia finito per sembrare «barbara», maldestra e povera.

Tra le possibilità che l'arte cristiana tradizionale escludeva per via della sua economia spirituale, c'è la raffigurazione del nudo; ci sono sì le raffigurazioni del Cristo crocifisso, poi di Adamo ed Eva e delle anime all'inferno o al purgatorio ma la loro nudità è in qualche modo astratta e non coinvolge per nulla l'interesse dell'artista; comunque sia, la «riscoperta» del corpo nudo considerato di per se stesso, nella sua bellezza naturale, costituiva senza dubbio uno dei motivi più potenti del Rinascimento. Finché l'arte cristiana conservava le sue forme ieratiche, attorniate da un folklore ornamentale molto lontano da ogni pensiero di naturalismo, l'assenza del nudo artistico passava come inosservata, se così si può dire; le icone erano fatte non per rivelare qualche bellezza naturale ma per ricordare le verità teologiche e veicolare una presenza spirituale. In quanto alla bellezza della natura, quella delle montagne, delle foreste o dei corpi umani, la si poteva ammirare dappertutto al di fuori dell'arte, tanto più che la pudicizia

(sviluppatasi solo con la cultura cittadina del XIV secolo) non ossessionava l'anima del Medio Evo.

Dunque, l'assenza del «nudismo» nell'arte medievale si fece sentire come una lacuna solo dal momento in cui l'arte volle imitare la natura; l'assenza di una rappresentazione del corpo nudo ormai poteva essere solo pudore, e nello stesso tempo l'esempio della statuaria greco-romana – che il Medio Evo non aveva mai interamente ignorato – diventò una tentazione irresistibile. Sotto questo punto di vista il Rinascimento appariva come una rivincita cosmica: era forse pericoloso bandire dalle arti plastiche – se esistevano già – la bellezza umana, fatta anch'essa ad immagine di Dio, ma qui non bisogna perdere di vista il simbolismo malefico della «carne» nella prospettiva cristiana e le associazioni di idee che potevano risultarne. In ogni caso, il Rinascimento non riuscì certo a restituire alla bellezza fisica il significato sacro che ebbe in certe civiltà antiche e che conserva sempre nell'arte dell'India. Le prime e le più belle opere statuarie del Rinascimento, di una tenerezza ancora tutta primaverile (come la *Fonte Gaia* di Jacopo della Quercia o il *David* di Donatello) lasciarono ben presto il posto a una retorica greco-romana senza contenuto e a una espansività passionale che è «ampiezza» solo per lo spirito legato a «questo mondo»; succede tuttavia che la scultura del Rinascimento oltrepassi con tratti di nobiltà e intelligenza quella dell'antichità cristiana, cosa che indubbiamente è spiegabile con l'esperienza cristiana ma non basta affatto a dare all'arte «rinascente» un valore, per quanto poco tradizionale.

È la stessa cosa per la scoperta del paesaggio nella pittura del XIV secolo, o meglio, per un'epoca molto più avanzata, quella dell'«aria aperta», dei giochi di atmosfera e di luce; ciascuno di questi soggetti artistici comporta valori che di per se stessi sono preziosi e che sarebbero suscettibili di diventare simboli – giocano questo ruolo in altre arti, specialmente quella dell'Estremo Oriente – se l'arte occidentale, allontanandosi dai suoi modelli sacri, non avesse perduto la sua gerarchia interna, il principio formale che la collegava alla fonte della tradizione. Effettivamente non è tanto la scelta dei temi o dei soggetti ma quella del linguaggio for-

male, dello «stile», a rendere definitiva e in qualche modo irreversibile la «desacralizzazione» dell'arte.

Niente saprebbe illustrare meglio questa legge dell'introduzione nella pittura «rinascente» della prospettiva matematica: questa non è altro che la logica del «punto di vista» individualista, del soggetto individuale che prende se stesso come centro del mondo. Perché, se il naturalismo parrebbe captare il mondo visibile qual è, nella sua realtà obiettiva, ciò è dovuto al fatto che ha prima proiettato la continuità puramente mentale del soggetto individuale sul mondo esterno; lo rende povero, duro e vuoto di ogni mistero, mentre la pittura tradizionale si limita a trascrivere simboli, lasciando alla realtà le sue profondità insondabili. Qui si tratta, lo ripetiamo, della prospettiva matematica centrata su di un solo punto e non di una prospettiva di approssimazione, moderata da certe traslazioni del centro ottico. Una tale prospettiva non sarà inconciliabile con un'arte a fondo spirituale, perché non è illusione ma coerenza narrativa.

In pittori come Andrea Mantegna o Paolo Uccello la scienza della prospettiva diventa una vera passione mentale, una passione fredda se si vuole, relativamente vicina a una ricerca intellettuale, ma distruttiva per il simbolismo pittorico; tramite la prospettiva, l'immagine diventa un mondo immaginario e contemporaneamente il mondo diventa un sistema chiuso, dove non traspare più nulla di sovrannaturale. Nella pittura murale, la prospettiva matematica è propriamente assurda perché non solo distrugge l'unità architettonica del muro ma obbliga anche lo spettatore a mettersi nell'asse visivo immaginato, altrimenti vedrebbe tutte le forme in falsa accorciatura. Comunque l'architettura, sostituendo la proporzione puramente geometrica dell'arte medievale con proporzioni aritmetiche, dunque relativamente quantitative, si spoglia delle sue qualità più sottili; a questo riguardo, le formule di Vitruvio fecero molto male. Del resto è qui che si vede il carattere manualistico del Rinascimento: avendo perduto il suo collegamento con il cielo, perde anche il suo legame con la terra, cioè con il popolo e con la vera tradizione artigianale.

La prospettiva rigorosa, nella pittura, causa inevitabilmente la perdita del simbolismo cromatico; i colori perdono la loro natura diretta per via

della loro dipendenza da un'illuminazione finta e alleata all'illusione spaziale. Una pittura medievale è luminosa non perché suggerisca una fonte di luce collocata nel mondo dell'immagine ma perché i suoi colori manifestano direttamente qualità contenute nella luce: sono tocchi della luce primordiale contenuta nel cuore. Lo sviluppo del chiaroscuro, invece, ridurrà il colore al gioco di una luce immaginaria: la magia dell'illuminazione riassorbe la pittura in una specie di mondo intermedio analogo al sogno, un sogno talvolta grandioso ma che avvolge lo spirito invece di liberarlo. L'arte barocca spinge questo sviluppo all'estremo, fino al punto in cui le forme spaziali, suggerite dal chiaroscuro, perdono questa corporeità quasi tangibile che era stata loro suggerita dalla pittura del Rinascimento. Ora il colore sembra ritrovare una qualità autonoma, ma è un colore senza franchezza, come febbricitante, una sorta di colorito fosforescente che finirà per consumare le forme come una brace latente. Infine la relazione normale forma-colore si rovescia; non sarà più la forma, il contorno grafico, ad indicare il senso del colore, ma è il colore che, con la sua gradazione, produrrà l'illusione dei volumi.

II

Per quel che riguarda la scultura post-medievale, la sua illogicità (e di conseguenza la sua incapacità di esprimere essenze trascendenti) si trova prima di tutto in quel che cerca di captare il movimento istantaneo, mentre la sua materia è statica. La scultura tradizionale riscrive il movimento secondo fasi tipiche, che essa riduce a schemi statici: una statua tradizionale (romanica, indù, egizia o altro) afferma sempre l'asse immutabile: domina l'ambiente ordinandolo idealmente secondo la croce a tre dimensioni. Con il Rinascimento, e ancor più con il Barocco, la «sensazione dello spazio» diventa centrifuga; nelle opere di Michelangelo, per esempio, è come una spirale che «divora» l'estensione, le sue opere dominano lo spazio circostante, non perché lo riportino al suo centro o al suo asse onnipresente, ma

perché proiettano su di esso il loro potere suggestivo, il loro ammaliamento.

Qui dobbiamo prevenire un possibile malinteso: la statuaria autonoma è una creazione del Rinascimento, o più esattamente una sua riscoperta; l'arte cristiana medievale non conosce quasi statuaria distaccata dal corpo architettonico. La scultura che domina, a guisa di pilastro autonomo, un ambiente architettonico o un paesaggio foggiato secondo principi architettonici, è proprio nello spirito dell'arte greco-romana; per l'arte cristiana questo isolamento di un'immagine scolpita sarebbe quasi idolatria. La scultura esprime più di qualunque arte plastica il principio di individuazione, dal momento che partecipa direttamente al carattere separativo dello spazio. Ebbene, questo carattere è più accentuato nelle statue delimitate da ogni lato e l'arte cristiana accorda questa autonomia solo a certi oggetti di culto, come le statue della Vergine, i crocifissi o i reliquiari figurati. Quanto alle statue che non sono oggetti liturgici, come quelle che decorano le cattedrali, esse fanno quasi sempre corpo con l'edificio; la forma umana individuale trova il suo vero senso solo con il suo collegamento alla forma, umana e universale, del Verbo incarnato. Ebbene, quest'ultimo è rappresentato dall'edificio sacro, «corpo mistico» del Cristo.

Precisiamo tuttavia che questo modo di vedere non ha nulla di assoluto e non è nemmeno comune a tutte le tradizioni. Nell'arte indù, per esempio, la statua indipendente è ammessa, basta pensare ai principi dello *Yoga*, alla sua maniera di considerare la presenza divina nell'uomo, per vedere che deve essere così. Tuttavia l'unione stretta della scultura e dell'architettura sacra esiste anche nell'arte indù e questo è uno dei suoi aspetti che l'avvicinano maggiormente all'arte delle cattedrali.

La questione della statuaria ci riporta al soggetto fondamentale dell'arte cristiana: l'immagine dell'uomo, che è prima di tutto l'immagine di Dio fatto uomo e poi quella dell'uomo integrato nel Verbo, che è Dio. In quest'ultimo caso la forma individuale dell'uomo ritrova la sua bellezza originale per il motivo che è reintegrata in quella del Verbo incarnato ed è quel che esprimono i volti dei santi e dei profeti alle porte delle cattedrali: il Volto del Cristo li contiene, riposano nella sua «forma».

Nel suo magistrale libro *Verlust der Mitte* («La perdita del centro»), Hans Sedlmayr ha dimostrato come la decadenza dell'arte cristiana, fino alle sue fasi più recenti, sia prima di tutto una decadenza dell'immagine dell'uomo: all'immagine di Dio fatto uomo, veicolata dall'arte medievale, succede quella dell'uomo autonomo, l'uomo che glorifica se stesso nell'arte del Rinascimento. Ebbene quest'autonomia illusoria comporta già la «perdita del centro»: l'uomo non è più veramente uomo quando non ha più il suo centro in Dio, quindi l'immagine dell'uomo si decompone ed è dapprima sostituita nella sua dignità da altri aspetti della natura; quindi viene progressivamente distrutta: l'arte moderna porta alla sua negazione e alterazione sistematiche.

Qui c'è ancora una specie di «rivincita cosmica»: come l'incarnazione del Verbo ha per corollario il sacrificio supremo e siccome l'«imitazione del Cristo» non è concepibile senza l'ascesi, così la raffigurazione dell'Uomo-Dio esige l'«umiltà» dei mezzi, cioè una distanza notevole riguardo il modello divino; non c'è dunque una vera arte cristiana senza un certo grado di «astrazione», se si può usare qui un termine molto equivoco per definire quel che, in realtà, costituisce il carattere «concreto» dell'arte sacra, il suo «realismo spirituale». Precisiamo: se l'arte cristiana fosse interamente astratta non potrebbe testimoniare l'incarnazione del Verbo, se fosse naturalista ne smentirebbe la natura divina.

III

Come nella rottura di una diga, il Rinascimento produce una cascata di potenze creative; i differenti gradi di questa cascata sono i livelli psichici, quindi la cascata si allarga verso il basso e perde nello stesso tempo unità e vigore.

In un certo senso la caduta si annuncia prima del Rinascimento propriamente detto, nell'arte gotica. Lo stato di equilibrio è l'arte romanica in Occidente e l'arte bizantina nell'Oriente cristiano. L'arte gotica, soprattutto nella sua fase avanzata, rappresenta uno sviluppo unilaterale, una predo-

minanza dell'elemento volitivo su quello intellettuale, uno slancio più che uno stato di contemplazione. Il Rinascimento può essere considerato come una reazione, al tempo stesso razionale e latina, contro lo sviluppo precario dello stile gotico. Tuttavia il passaggio dall'arte romanica all'arte gotica è continuo, senza rotture e i metodi di quest'ultima restano tradizionali (sono fondati sul simbolismo e l'intuizione) mentre con la Resistenza la rottura è quasi totale. È vero che tutte le ramificazioni dell'arte non vanno di pari passo; così l'architettura gotica resta tradizionale fino alla sua sparizione, mentre la scultura e la pittura del gotico tardivo soccombono all'influenza naturalista.

Il Rinascimento rifiuta dunque l'intuizione, veicolata dal simbolo, in favore della ragione discorsiva, cosa che evidentemente non gli impedisce d'essere passionale, anzi, poiché il razionalismo si accorda benissimo con la passione. Dal momento in cui il centro dell'uomo, l'intelletto contemplativo o il cuore, viene abbandonato oppure oscurato, le altre facoltà si scindono, appaiono antitesi psicologiche. Così, l'arte del Rinascimento è al tempo stesso razionalista – è quello che esprime il suo uso della prospettiva e la sua teoria architettonica – e passionale, avendo qui la passione un carattere globale: è l'affermazione dell'ego in generale, la sete del grande e dell'illimitato. Siccome l'unità di fondo delle forme vitali sussiste ancora in un certo modo, l'antitesi delle facoltà serba l'apparenza di un libero gioco; non sembrerebbe ancora irriducibile, come nelle epoche successive, in cui la ragione e il sentimento si allontanano l'uno dall'altro al punto che l'arte non può più contenerli insieme. Nel Rinascimento, le scienze sono ancora chiamate arti, e l'arte si presenta come una scienza.

Tuttavia la caduta è avviata. Il Barocco reagisce contro il razionalismo del Rinascimento, la fissazione delle forme in formule greco-romane e la loro consecutiva dissociazione, ma invece di vincerlo con un ritorno alle fonti sovra-razionali della tradizione, il Barocco cerca di fondere le forme congelate dal classicismo rinascimentale nel dinamismo di una immaginazione senza limiti. Si collega volontariamente alle ultime fasi dell'arte ellenista la cui immaginazione, tuttavia, è più misurata, più calma e concreta;

il Barocco è animato da una inquietudine psichica che l'antichità non conosceva.

Che l'arte barocca sia mondana o mistica, non penetrerà nel campo del sogno. Le sue orge sensuali come i suoi *memento mori* macabri sono solo fantasmagorie. Shakespeare, che visse all'inizio di quest'epoca, ha detto che il mondo era fatto della sostanza «di cui sono fatti i sogni»; Calderón de la Barca, in *La vita è sogno*, dice implicitamente la stessa cosa, sempre oltrepassando di molto, come Shakespeare, il piano in cui si diffonde l'arte plastica del suo tempo.

Il potere proteico dell'immaginazione gioca un certo ruolo nella maggior parte delle arti tradizionali, specialmente quella dell'India. Ma qui corrisponde simbolicamente alla potenza generatrice di *Mâyâ*, l'illusione cosmica. Per l'indù, il proteismo delle forme non è una prova della loro realtà, ma al contrario, della loro irrealtà riguardo all'Assoluto. Non è la stessa cosa per l'arte barocca, che ama l'illusione. Gli interni delle chiese barocche, come il Gesù o il Sant'Ignazio a Roma, hanno qualcosa di allucinante: le loro cupole a corsi nascosti e dalle curve irrazionali sfuggono a ogni misura comprensibile. Lo sguardo, invece di riposarsi in una forma semplice e perfetta, è come assorbito da una falsa infinità; le pitture del soffitto sembrano aprirsi su di un cielo pieno d'angeli sensuali e dolci... Una forma imperfetta può essere un simbolo ma l'illusione o la menzogna non sono simboli di niente.

Le migliori creazioni plastiche dello stile barocco si collocano fuori dal campo religioso. Sono le piazze e le fontane: qui l'arte barocca è al tempo stesso originale e ingenua, perché ha essa stessa qualcosa della natura dell'acqua, come l'immaginazione; ama le conchiglie e la fauna marina.

Si sono voluti tracciare dei paralleli tra la mistica di santa Teresa d'Avila o san Giovanni della Croce e una certa pittura barocca contemporanea, quella di El Greco per esempio. Ma questi paralleli si giustificano tutt'al più con le condizioni psicologiche dell'epoca e più particolarmente dell'ambiente religioso del tempo. È vero che la pittura barocca in questione, con la sua magia dell'illuminazione, si presta alla descrizione di stati affettivi estremi ed eccezionali. Ma tutto questo non ha niente a che vedere

con gli stati contemplativi. Il linguaggio stesso dell'arte barocca, la sua identificazione con il mondo psichico, con tutto quel miraggio del sentimento e dell'immaginazione, le impedisce di afferrare il contenuto qualitativo di uno stato spirituale.

Tuttavia citiamo, nel quadro dello stile barocco, la strana realtà di certe madonne miracolose, che sono generalmente trasformate nel loro aspetto «moderno» dai costumi ieratici di cui il popolo le ha rivestite, quegli immensi triangoli in seta rigida, le pesanti corone; solo il viso conserva lo stile rinascimentale o barocco, ma qui il realismo spinto all'estremo, con la colorazione dei tratti e animato dalla luce vacillante dei ceri, acquisisce la qualità di una maschera tragica. C'è qualcosa che appartiene molto più al teatro sacro che alla scultura e che il popolo ha ricostruito istintivamente attraverso l'arte dell'epoca e suo malgrado.

Per certuni l'arte barocca rappresenta l'ultima grande manifestazione della visione cristiana del mondo. È sicuramente perché il Barocco aspira sempre alla sintesi ed è anche la prova, su larga base, di una sintesi della vita in Occidente. Tuttavia l'unità che realizza deriva più da una volontà totalitaria che fonde tutte le cose nel suo modello soggettivo che da una coordinazione obiettiva delle cose in vista di un principio trascendente, come nel caso della civiltà medievale.

Nell'arte del XVII secolo la fantasmagoria barocca si fissa in forme razionalmente definite ma vuote di sostanza. È come se la lava della passione si coagulasse superficialmente in mille forme indurite.

Tutte le fasi stilistiche seguenti oscilleranno tra questi due poli dell'immaginazione passionale e del determinismo razionale; ma l'oscillazione più ampia resterà quella che va dal Rinascimento al Barocco, siccome tutte quelle seguenti sono minori. D'altra parte, è nel Rinascimento e nel Barocco che si manifestano con maggiore violenza le reazioni contro l'eredità tradizionale, poiché mano a mano che l'arte si allontana storicamente da questa fase critica recupera una certa calma, una certa disposizione, del resto molto relativa, alla «contemplazione». Si osserverà tuttavia che l'esperienza estetica sarà la più fresca, la più immediata e autentica, laddove è più lontana dai soggetti religiosi: in una qualsiasi «crocifissione»

del Rinascimento, per esempio, non sarà il dramma sacro bensì il paesaggio a manifestare le più grandi qualità artistiche; o in una «Deposizione» del Barocco il gioco di illuminazione sarà il vero tema dell'opera (cioè quello che rivela il cuore dell'artista) mentre i personaggi rappresentati saranno secondari. Ciò significa che la gerarchia dei valori sprofonda. In tutto questo processo di decadenza la qualità individuale degli artisti non è forzatamente in causa; l'arte è prima di tutto un fenomeno collettivo e i geni che emergono dalla massa non saprebbero invertire la ruota del processo generale; possono tutt'al più accelerarla o al contrario rallentarne certi ritmi. Il nostro giudizio sull'arte dei secoli postmedievali non prende mai come termine di paragone l'arte dei nostri giorni, questo va da sé; rispetto a quest'ultima il Rinascimento e il Barocco possiedono una gamma incomparabilmente più ricca di valori artistici e umani. Lo prova, per esempio, la distruzione progressiva della bellezza delle nostre città.

In ogni fase della decadenza inaugurata con il Rinascimento, si rivelano bellezze parziali, si manifestano virtù, ma tutto questo non riuscirebbe a compensare la perdita dell'essenziale. A cosa ci serve tutta questa grandezza umana se la nostalgia dell'Infinito, che è innata in noi, resta senza risposta?

IV

La successione degli «stili» a partire dal Medio Evo può anche essere paragonata a quella delle diverse caste che predominano volta per volta nelle rispettive epoche. Per «caste» intendiamo qui diversi tipi umani, in qualche modo analoghi – ma non paralleli – ai diversi temperamenti che possono, o non possono, coincidere con i ranghi sociali che occupano normalmente.

L'arte romanica corrisponde a una sintesi di caste; è essenzialmente un'arte sacerdotale, ma comporta pur sempre un aspetto popolare e soddisfa lo spirito contemplativo pur rispondendo all'anima dei più semplici.

È la serenità dell'intelletto e il realismo aspro del contadino allo stesso tempo.

L'arte gotica metterà sempre più in risalto lo spirito della nobiltà cavalleresca, l'aspirazione volontaria e vibrante verso un ideale; meno ampia dell'arte romanica essa possiede tuttavia una qualità molto spirituale, di cui l'arte del Rinascimento sarà totalmente priva.

L'equilibrio relativo dell'arte del Rinascimento è d'ordine puramente razionale e vitale; è l'equilibrio congenito della terza casta, quella dei mercanti e degli artigiani. Il «temperamento» di questa casta somiglia all'acqua, che si spande nell'orizzontale, mentre la nobiltà corrisponde al fuoco, che si slancia verso l'alto e consuma e trasforma; il sacerdozio, dal canto suo, è come l'aria che ingloba e vivifica invisibilmente; la quarta casta, quella dei servi, somiglia alla terra pesante e immobile. È significativo che il fenomeno del Rinascimento sia essenzialmente un fenomeno cittadino e del resto è per questo motivo che l'arte del Rinascimento si oppone tanto all'arte popolare, conservata dalle popolazioni rurali, che all'arte sacerdotale. L'arte cavalleresca, invece, che si riflette nello stile gotico, conserva sempre rapporti diretti con l'arte popolare, mentre il signore feudale è normalmente il capo paterno dei contadini del suo feudo.

Facciamo notare tuttavia che le equazioni: stile gotico = casta nobile e guerriera; stile rinascimentale = casta mercantile e borghese, sono giuste solo in modo globale; bisogna apportarvi ogni sorta di sfumatura. Così, per esempio, lo spirito borghese e cittadino, cioè lo spirito della terza casta (la cui preoccupazione naturale è di conservare e aumentare i beni sotto il doppio rapporto della scienza e dell'utilità pratica), si manifesta già in certi aspetti dell'arte gotica. Del resto è a quest'epoca che si sviluppa l'urbanesimo. Comunque, se l'arte gotica è fortemente improntata allo spirito cavalleresco, è pur sempre determinata nel suo insieme dallo spirito sacerdotale e questo è significativo per la relazione normale tra le due prime caste. La rottura con la tradizione, l'incomprensione riguardo il simbolismo comincia con l'egemonia della casta borghese. Ma qui dobbiamo ancora apportare alcuni ritocchi: gli inizi dell'arte rinascimentale si caratterizzano indubbiamente con un certo senso di nobiltà; si potrebbe anche

dire che in parte essi reagiscano contro le tendenze borghesi che si manifestano nella tarda arte gotica. Ma questo è solo un momento intermedio; infatti il Rinascimento è stato favorito dai nobili diventati mercanti e dai mercanti diventati principi.

Il Barocco rappresenta una reazione aristocratica sotto forme borghesi, da cui il suo aspetto pomposo e spesso soffocante. La vera nobiltà ama forme marcate e leggere, virili e graziose come quella del blasone medievale. Comunque il classicismo dell'epoca napoleonica rappresenta una reazione borghese sotto forme aristocratiche.

La quarta casta, quella dei servi, o più generalmente quella degli uomini legati alla terra, preoccupati solo del loro benessere fisico e sprovvisti di genio intellettuale o sociale, non produce uno stile proprio e nemmeno arte, rigorosamente parlando e cioè dando a questa parola il suo senso completo. Sotto l'egemonia di questa casta l'arte sarà sostituita dall'industria, che è l'ultima creazione della casta dei mercanti e artigiani, già distaccati dalla tradizione.

V

Natura non facit saltus ma lo spirito umano invece «fa dei salti». Tra la civiltà medievale, incentrata sui Misteri divini, e quella del Rinascimento, centrata sull'uomo ideale, c'è una spaccatura profonda malgrado la continuità storica. Nel XIX secolo si verificherà un'altra spaccatura, forse ancora più radicale: fino ad allora, l'uomo e il mondo che lo attorniava formavano ancora, almeno in pratica e nel campo dell'arte che ci interessa qui, un insieme organico. È vero che le scoperte scientifiche facevano allontanare continuamente l'orizzonte di questo mondo, ma le forme correnti della vita restavano «a misura d'uomo», cioè a misura dei suoi bisogni psichici e fisici immediati. Ebbene, questa era una condizione di fondo dell'arte, che risulta da un accordo spontaneo tra la mente e la mano. Con la civiltà industriale questa unità organica si spacca; l'uomo si trova di fronte non tanto alla natura materna quanto alla materia morta, una materia usur-

patrice, sotto forma di meccanismi sempre più autonomi, le leggi stesse del pensiero. Così l'uomo che si era sottratto alla realtà immutabile dello spirito, della «ragione» nel senso antico e medievale di questo termine, vede ergersi contro di lui la propria creazione come una «ragione» esterna, ostile a tutto quello che l'anima e la natura hanno di generoso, di nobile e di sacro. E l'uomo si è sottomesso a questa situazione: con tutta la sua nuova scienza dell'«economia», mediante la quale spera di restarne padrone, non fa altro che confermare e compiere la sua dipendenza riguardo alla macchina. Questa è come una caricatura dell'atto creativo, tramite cui un archetipo sovra-formale si riflette in molteplici forme analoghe ma mai uguali: la macchina produce un'indefinitezza di copie strettamente uniformi.

Da ciò deriva che l'arte si è sradicata dalla sua terra nutrice; non è più il complemento spontaneo del lavoro artigianale né l'espressione naturale di una vita sociale, ma è cacciata su un terreno puramente soggettivo. Quanto all'artista, non è nemmeno più, come all'epoca del Rinascimento, una specie di filosofo o di demiurgo: è solo un cercatore solitario senza principio e senza scopo, quando non è il medium o il buffone del suo pubblico. Questa crisi è scoppiata nella seconda metà del XIX secolo; ci fu allora, come in ogni cambiamento storico, un'improvvisa e passeggera apertura su possibilità fondamentali: con il rifiuto del naturalismo che si collegava ancora all'antropocentrismo del Rinascimento, si riconobbe il valore delle arti «arcaiche», si comprese che un quadro non è una finestra finta sulla natura e che le leggi della pittura dipendono prima di tutto dalla geometria e dall'armonia cromatica, che una scultura non è un corpo fissato in pieno movimento e per caso e trasformato in pietra o in bronzo; si scoprì il ruolo della «stilizzazione», la potenza suggestiva delle forme semplici e la luminosità intrinseca dei colori. In questo momento un ritorno verso un'arte più integra, se non tradizionale, parve possibile. È sufficiente, per rendersene conto, ricordare certi quadri di Gauguin, o le meditazioni di Rodin sulle cattedrali gotiche e le sculture indù. Ma l'arte non aveva più né cielo né terra: le difettavano non solo il fondo metafisico, ma anche la base artigianale così che lo sviluppo artistico dovette presto passare a fianco di certi

spiragli di possibilità e ricadere nel campo della pura soggettività individuale e questo tanto più profondamente per il fatto che non gli si impose nessun linguaggio universale o collettivo. Ripiegato su se stesso, l'artista cercò nuove fonti di ispirazione; siccome il cielo restava ormai chiuso, e il mondo sensibile per lui non era più un oggetto di adorazione, in alcuni casi sfondò verso la zona caotica del subcosciente. Così avviò una nuova forza, indipendente dal mondo empirico, incontrollabile per la ragione comune e suggestiva per contagio: *flectere si nequeo superos, acheronta movebo!* (Se non posso piegare gli esseri celesti, farò muovere gli inferi!). Quel che sale da queste tenebre subcoscienti alla superficie dell'anima non ha certo nulla a che vedere con il simbolismo delle arti «arcaiche» o tradizionali; non sono «archetipi» quelli che si riflettono in queste elucubrazioni, bensì residui psichici della più bassa specie; non simboli ma spettri.

Talvolta questo soggettivismo intraumano si rifà alla tendenza «impersonale» della sua antitesi congenere: il macchinismo. Niente di più grottesco e di più sinistro di questi sogni-macchina, e niente di più rivelatore di certi fondamenti satanici della civiltà moderna!

VI

Ora ci si può domandare se l'arte cristiana potrà mai rinascere e in quali condizioni sarà possibile il suo rinnovo. Diciamo subito che c'è una certa possibilità – per quanto minima possa essere – nel fatto, di per sé negativo, che la tradizione cristiana e la civiltà occidentale si separino sempre di più: per non essere trascinata dal caos del mondo moderno la Chiesa deve ripiegarsi su se stessa. Alcuni dei suoi rappresentanti cercano ancora di captare i movimenti artistici più moderni e più ibridi in favore della propaganda religiosa ma si vedrà presto che queste cose possono solo accelerare la dissoluzione intellettuale di cui la religione stessa rischia d'essere vittima. La Chiesa dovrà valorizzare tutto quel che afferma il suo carattere atemporale, quindi l'arte cristiana, riportata ai suoi modelli essen-

ziali, può assumere il ruolo non di arte collettiva che abbraccia un'intera civiltà, ma di supporto spirituale tanto più efficace quanto si opporrà più apertamente al caos formale del mondo moderno. Esistono alcuni sintomi di uno sviluppo che va in questa direzione: citiamo solo l'interesse crescente, negli ambienti religiosi, per l'arte bizantina e l'arte romanica. Ma un rinnovo dell'arte cristiana non è concepibile senza un risveglio dello spirito contemplativo in seno al Cristianesimo; senza questa base ogni tentativo di restaurare l'arte cristiana si arenerà; sarà solo una ricostruzione sterile.

Quel che abbiamo detto prima sui principi della pittura sacra permette di riconoscere le altre condizioni del suo rinnovamento. È impossibile ammettere che la pittura cristiana possa essere «astratta», cioè che sia legittimo svilupparla partendo da simboli puramente geometrici. L'arte non figurativa trova il suo posto nell'artigianato, e soprattutto nell'arte della costruzione, il cui simbolismo non può essere separato dallo stesso procedimento tecnico. A dispetto di una teoria che abbiamo incontrato talvolta, l'immagine non risulta dal «gesto» dell'artista, cioè da una serie di operazioni geometriche e ritmiche, ma questo «gesto» risulta invece da una immagine interiore, dal prototipo mentale dell'opera. Per quanto la pittura religiosa comporti uno schematismo geometrico, questo si sovrappone all'immagine propriamente detta, ed essa resta la base e la sostanza di quest'arte. Ciò succede per ragioni pratiche e metafisiche, perché l'immagine deve essere non solo un simbolo antropomorfo conformemente al «Dio diventato uomo» ma anche un insegnamento comprensibile per il popolo. Certo la pittura comporta anche, con le sue procedure tecniche, un aspetto artigianale, ma questo non riguarda direttamente lo spettatore. La pittura cristiana, per il suo soggetto e per la sua relazione con la comunità religiosa, sarà sempre figurativa. La composizione astratta si manifesta unicamente – e sufficientemente – nell'ornamento che fa per così dire da ponte tra la percezione cosciente e quasi teologica e la percezione incosciente e istintiva.

Alcuni sostengono che l'epoca in cui era necessaria l'arte religiosa è compiuta e di conseguenza è impossibile «ricapitolare» l'arte cristiana

medievale; dicono che la cristianità dei nostri giorni, dopo aver preso conoscenza delle arti non figurative o arcaiche di tanti popoli, riuscirebbe a ritrovare una visione essenziale solo nelle forme astratte, spogliate da ogni antropomorfismo. Risponderemo che un'«epoca» non determinata dalla traduzione non ha «voce in capitolo» e soprattutto che l'antropomorfismo dell'arte cristiana fa parte dei mezzi spirituali poiché risulta dalla cristologia tradizionale; del resto ogni cristiano dovrebbe sapere che un nuovo «ciclo» imposto dal di fuori può essere solo quello dell'Anticristo.

Il carattere essenzialmente (e non incidentalmente) figurativo della pittura cristiana implica che questa non potrebbe fare a meno di prototipi tradizionali che la salvaguardino dall'arbitrario. Questi prototipi lasciano sempre un margine assai grande al genio creativo come pure alle esigenze dell'ambiente, nella misura in cui esse sono legittime; questa riserva è di un'importanza capitale nell'epoca in cui si attribuiscono al «nostro tempo» diritti quasi illimitati. Il Medio Evo non si preoccupava affatto di «attualità», non ne aveva nemmeno la nozione; il tempo era ancora spazio, se così si può dire. Il timore di passare per un «copista», così come la preoccupazione di originalità, sono pregiudizi moderni; tutto il Medio Evo e in una certa misura anche il Rinascimento e il Barocco hanno copiato le opere antiche che erano considerate in ogni epoca come le più perfette. Copiandole se ne liberavano naturalmente gli aspetti che si imponevano di più, quelli che si riconoscevano come essenziali e in questo modo l'arte si manteneva normalmente in vita. Specialmente nel Medio Evo ogni pittore o scultore era prima di tutto un artigiano che copiava modelli consacrati. La sua arte diventava «vivente» proprio perché si identificava in questi modelli, e nella misura in cui questa identificazione verteva sulla loro essenza. La copiatura, evidentemente, non era meccanica; passava attraverso il filtro della memoria e si adattava alle circostanze materiali; comunque, se oggi si copiassero antichi modelli cristiani, la scelta stessa di questi modelli, la loro trasposizione in una data tecnica e la loro spoliazione di elementi accessori sarebbe già un'arte. Si dovrebbe fare in modo di condensare quello che si presenta come elementi essenziali in diversi modelli analoghi e di eliminare certi tratti dovuti all'incompetenza di un

artigiano oppure a un'abitudine superficiale e nociva. L'autenticità di questa nuova arte, la sua vitalità intrinseca, non dipenderebbe dall'«originalità» soggettiva della sua formulazione bensì dall'obiettività o dall'intelligenza con la quale viene colta l'essenza del modello. La riuscita di una impresa del genere è prima di tutto funzione della conoscenza intuitiva. In quanto all'originalità, al fascino, alla freschezza, saranno dati in sovrappiù.

L'arte cristiana non rinascerà se non si disfa di ogni relativismo individualista per risalire alle fonti della sua ispirazione che per definizione si collocano nell'«atemporale».

Titus Burckhardt

LA NASCITA DELLA CATTEDRALE

Chartres

Quest'opera, più che uno studio di storia dell'arte o un contributo originale alla ricerca scientifica, è l'evocazione viva e fedele del clima spirituale che permise l'esplosione di quelle "città dello spirito" che sono le cattedrali, ultimi gioielli di una lunga tradizione che l'Autore analizza nei suoi aspetti principali.

Prima cattedrale di stile gotico classico, Chartres ne è l'esempio, il prototipo. In essa si incarnano le concezioni più elevate dell'uomo del Medioevo, concezioni sempre fondate sull'Idea e per la cui comprensione si esige di penetrare nel cuore del suo universo simbolico, in cui è custodia la verità eterna e universale.

L'opera si chiude con una poetica descrizione medievale del tempio del Graal, cattedrale ideale verso la quale tendono, talvolta sino quasi a raggiungerla, tutte le cattedrali gotiche.

Nella stessa collana
presso le Edizioni Arkeios:

IL BESTIARIO
DEL CRISTO

SIMBOLI DEL CUORE DI CRISTO

IL GIARDINO DEL CRISTO
FERITO

LE PIETRE MISTERIOSE
DEL CRISTO

L'ARTE DEI
PRIMI CRISTIANI

LA CHIESA E IL GRAAL

LA DIVINA LITURGIA

DIZIONARIO DEI SIMBOLI
CRISTIANI

DIZIONARIO DEI SIMBOLI
ISLAMICI

MANUALE PER COMPRENDERE
IL SIGNIFICATO SIMBOLICO
DELLE CATTEDRALI
E DELLE CHIESE

MUTUS LIBER

LA NASCITA
DELLA CATTEDRALE

LE ORIGINI SIMBOLICHE DEL
BLASONE E L'ERMETISMO
NELL'ARTE ARALDICA

IL SIMBOLISMO
NELL'ARTE RELIGIOSA

IL SIMBOLISMO
DEI NUMERI

IL SIMBOLISMO
DEL TEMPIO CRISTIANO

SIMBOLISMO E SCRITTURA

SIMBOLO E SIMBOLICA

LA TRASMUTAZIONE
DELL'UOMO IN CRISTO

TRATTATO SULLA
PIETRA FILOSOFALE
E TRATTATO SULL'ARTE
DELL'ALCHIMIA

LA VIA DELLE
QUATTRO VIRTÙ

LA TORRE DI BABELE

GOTICO SEGRETO

SIMBOLI BUDDHISTI
E CULTURA TIBETANA

Principi e metodi dell'Arte Sacra

Gli storici dell'arte che applicano il termine «arte sacra» a qualsiasi opera di soggetto religioso dimenticano che l'arte è essenzialmente forma. Perché un'arte possa essere chiamata «sacra» non basta che i suoi soggetti derivino da una verità spirituale, bisogna anche che il suo linguaggio formale testimoni della stessa fonte.
Non è questo il caso dell'arte religiosa del Rinascimento o del Barocco, che non si distingue per nulla, dal punto di vista dello stile, dall'arte fondamentalmente profana di quel periodo. Non bastano a conferirle un carattere sacro né i soggetti che riprende dalla religione in modo del tutto esteriore e in qualche modo letterario, né i sentimenti di devozione di cui li impregna, né la nobiltà d'animo che talvolta vi viene espressa. Merita la denominazione di «arte sacra» solo un'arte le cui stesse forme riflettano la visione spirituale propria a una data religione.